DIE VAN EYCK

PETRUS CHRISTUS

THE GETTY CENTER LIBRARY

FRIEDLÄNDER
ALTNIEDERLÄNDISCHE
MALEREI
I

MAX J. FRIEDLÄNDER

DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI

ERSTER BAND

MCMXXIV · BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN

MAX J. FRIEDLÄNDER

DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI

DIE VAN EYCK · PETRUS CHRISTUS

MCMXXIV · BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN

ND
635
F71
1924
v.1
c.1

ALLE RECHTE VORBEHALTEN
COPYRIGTH MCMXXIV BY PAUL CASSIRER · BERLIN

THE GETTY CENTER
LIBRARY

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorwort 7

Einleitung 13

Beschreibung des Genter Altars — Seine Geschichte und seine Inschrift 22

Das Problem: Hubert oder Jan — Die lebensgeschichtlichen Daten 40

Jan van Eycks signierte Werke 50

Die Eyck-Kunst in der Buchmalerei 68

Tafelbilder im frühen Eyck-Stil 76

Hubert und Jan als die Meister des Genter Altars 83

Die unsignierten Tafelbilder im reifen Eyck-Stil 89

Die in Beschreibung oder Kopie erhaltenen Eyck-Bilder . . 109

Zeichnungen im Eyck-Stil 122

Jan van Eyck — Sein Schaffen und seine Persönlichkeit . . 129

Petrus Christus 142

Die Wirkung der Eyck-Tat 161

Übersicht über die Werke Jan van Eycks mit einem Versuche einer Ordnung nach der Entstehungszeit 167

Übersicht über die Werke Petri Christi in der vermutlichen Folge ihrer Entstehung 169

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diealtniederland01frie

VORWORT

VORWORTE sind eigentlich Nachworte, da der Autor erläuternde Sätze zur Rechtfertigung oder Entschuldigung erst formuliert, nachdem er seine Arbeit abgeschlossen hat, wobei er sich über die Art, die Vorzüge und Mängel seines Textes schon klar ist oder doch klar zu sein glaubt. Dieses Vorwort aber ist wirklich ein Vorwort, weil ich ja erst einen bescheidenen Teil dessen, was ich anzukündigen mich erkühne, fertiggestellt habe und in bezug auf das Ganze nur von Absicht, Plan und gutem Willen berichten kann.

Seit etwa 35 Jahren bin ich um ein und dieselbe Sache ununterbrochen bemüht, mit dem Blick auf die niederländische Malerei gerichtet, auf Reisen, beim Besuch öffentlicher und privater Galerien, auf Leihausstellungen und in Auktionsräumen. Im Museumsdienst hatte ich das Glück, unter Wilhelm v. Bode zu arbeiten. Die Wogen des Kunsthandels haben mir mancherlei an den Strand geschwemmt. Nun haben Freunde mich gedrängt, die angesammelten Beobachtungen zu veröffentlichen und, wie ich beschämt zugestehen muß, mit Recht geklagt, daß meine bisherige Art, »Bestimmungen«, Behauptungen und Vermutungen vereinzelt und oft mit unzureichender Begründung in Berichten, Bücheranzeigen und Aufsätzen auszustreuen, ein wüstes und wirres Gesamtbild hinterlassen hätte. Sie haben die Hoffnung geäußert und in mir zu wecken verstanden, daß eine geordnete und

zusammenhängende Mitteilung nützlich und fruchtbringend wirken werde. Wenn ich mich auch des Verdachtes nicht erwehren kann, daß jene kurzatmige und verzettelnde Publikationsweise der Notiz und des Essays ebensowohl im Wesen des Gegenstandes wie in der Art meines Wissens begründet war, so möchte ich nun doch den Versuch der Sammlung wagen. Wahrscheinlich würde ich mich trotz dem Zutrauen der Freunde auf das Unternehmen nicht eingelassen haben, wenn nicht das Erscheinen eines englischen Werkes mir gezeigt hätte, daß etwas derartiges dem frischen Wagemut erreichbar wäre. Bis zu Sir Martin Conways Buch »The van Eycks and their followers« (London 1921) hatte sich niemand ernstlich an die Aufgabe gemacht, über die altniederländische Malerei im Zusammenhange zu schreiben und die Fülle der Ermittlungen zu bergen, die Ergebnisse stilkritischer Bemühung, die seit der Darstellung Cavalcaselles geglückt waren. Crowe und Cavalcaselle haben ihre Geschichte der altniederländischen Maler 1857 in englischer Sprache erscheinen lassen (französische Ausgabe mit den noch heute wertvollen urkundlichen Ergänzungen von Alex. Pinchart und Ch. Ruelens, 1862, die deutsche Ausgabe 1875). Das ist lange her. Und erst nach dieser Zeit hat die Stilprüfung, namentlich die deutsche, energisch eingesetzt. Das Erste und Schwerste hat der vor einigen Jahren dahingeschiedene Ludwig Scheibler getan, der in ungewöhnlicher Härte das gemeinsame Schicksal der Kunstkenner erfahren hat. Das unendlich viele Richtige, das er als der Erste gesehen hat, wurde in kurzer Zeit namenloses Allgemeingut, das wenige Falsche blieb als sein Eigentum kenntlich. Ich durfte im Jahre 1894 in persönlichem Verkehre von ihm lernen, wenngleich seine »Methode« in nichts bestand als in bescheidener Red-

lichkeit. Und ich glaube, daß es darüber hinaus keine »Methode« gibt. Neben Scheiblers Namen setze ich den nicht weniger verehrungswürdigen W. H. James Weales, der mit dem deutschen Kunstkenner nichts gemein hatte außer dem strengen Pflichtgefühl. So lange es ohne Stilkritik geht, ist Weale ein unvergleichlich zuverlässiger Führer. Seine Gewissenhaftigkeit und Genauigkeit zu bewundern, hatte ich bei Abfassung dieses Bandes Gelegenheit genug. Die Urkunden, die sein frommer und unermüdlicher Eifer ans Licht gebracht hat, sind der tragfähige Grund für das Gebäude stilkritischer Vermutungen.

Von den Lebenden aber ist nützliche Mitarbeit hauptsächlich von Georges Hulin geleistet worden und noch zu erwarten.

Meine Absicht besteht darin, eigene Beobachtungen in bezug auf die Monumente möglichst deutlich auszusprechen. Obgleich ich von Anderen gelernt habe, wann und wo ich konnte, möchte ich jede Art von Kompilation vermeiden, um Einheitlichkeit zu erreichen, wenn auch nur die Einheitlichkeit aus irrender und beschränkter Subjektivität. Was die Dokumente angeht, kann ich nichts als kritisch abschreiben. Natürlich will ich die geschichtliche Folge einhalten. Und wenn Geschichte direkt oder mittelbar sich aus meinen Vorstellungen ergibt, um so besser. Suchen aber will ich den Zusammenhang nicht, weil ich tief durchdrungen bin von der Überzeugung, daß den Zusammenhang suchen schon fast so viel ist wie ihn — erfinden. Von den tausend Steinen, aus denen der Bau bestanden hat, sind nur hundert erhalten. Da dünkt es mich ein vergebliches Beginnen, aus den zufällig bewahrten Stücken das Gebäude wieder errichten zu wollen. Die spärlichen Fragmente, die der Zufall uns bewahrt hat, zu lückenloser Kette schmieden, heißt der

fixen Idee der Historiker zu Liebe die Beobachtungen fälschen. Auch auf Kunstgesetze zu fahnden, werde ich grundsätzlich vermeiden, weil der Wahn, Gesetze zu kennen, in ähnlicher Art wie der auf Kausalität und Pragmatik gerichtete Ehrgeiz, das Auge trübt und die Betrachtung durch Vorurteile irritiert. Desgleichen kann ich nicht versprechen, objektiv zu sein. Jede Bestrebung, die Subjektivität des Urteils einzuschränken, führt zur Verkümmerung des Urteils, das seinem Wesen nach subjektiv ist, und zur Ausschaltung des einzigen Organs, das uns zur Aufnahme von Kunstwerken verliehen ist. Überzeugt, daß wirkliche Objektivität unter keinen Umständen erreichbar ist, möchte ich die Schädigung vermeiden, die mit dem Streben darnach unausweichlich verbunden ist.

Die Erscheinungsform meiner Darstellung in einzelnen, einigermaßen in sich abgeschlossenen Bänden oder Heften, ist mehr als eine Bequemlichkeit, und nicht etwa ein Wunsch des Verlegers. In ihr drückt sich meine Anschauung aus, daß wir nichts erblicken als das Nach- und Nebeneinander schöpferischer Persönlichkeiten, deren Beziehungen zueinander höchst problematisch sind.

Diese Bemerkungen klingen negativ und lassen ein wenig an sauere Trauben denken; das Positive als Ergänzung dazu aufzufinden, muß ich dem Leser überlassen. Vielleicht aber äußere ich mich über das Getane, wenn ich ganz am Ende sein werde, in einem Nachworte, das dem Ganzen als Vorwort dienen wird.

Berlin, im Herbst 1923. MAX J. FRIEDLÄNDER.

DIE umfangreiche Literatur über die Brüder van Eyck ist aufs sorgfältigste benutzt und übersichtlich aufgeführt in dem großen Buch von W. H. James Weale: Hubert und John van Eyck, London, New York, John Lane, 1908. Diesen Band meine ich stets, wenn ich »Weale« zitierte. Eine verkürzte, aber die Literaturangaben vervollständigende Ausgabe dieses Werkes erschien 1912: The van Eycks by W. H. James Weale with the co-operation of Maurice W. Brockwell, London, New York, John Lane.

EINLEITUNG

IRGENDWO muß angefangen werden. Der Stelle aber, wo angefangen wird, fällt Bedeutung über Gebühr zu, weil auf sie als auf die Urquelle hingewiesen wird, was sie nicht sein kann. Die Geschichte der niederländischen Tafelmalerei hebt an mit den Brüdern van Eyck. Die Überzeugung, daß dieser Beginn legendenhaft ist, hindert uns nicht, ebenso einzusetzen wie alle Erzähler seit Guicciardini und van Mander. In jeglicher Geschichtstradition steckt Irrtum aus typischen Fehlerquellen, wie dem Hange zur Vereinfachung und zur Verknüpfung der wenigen, zufällig bekannten Daten, aber niemals mangelt die Nachwirkung tatsächlicher Vorgänge, die weniger den Inhalt als die Tiefe, Dauer und Kraft der historischen Konvention bestimmen.

Lodovico Guicciardini,* der von draußen, überlegen und überschauend, die Kulturleistung des nordischen Landes um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts bucht, bietet mit seiner kärglichen Notiz über die Maler, die nicht viel mehr als eine Liste von Namen ist, das Gerüst der Geschichte, die Carel van Mander** fünfzig Jahre später, als die Tradition schon an Reinheit eingebüßt

* Descrittione di tutti i paesi bassi... Anversa 1567 (italien. Ausgabe), S. 97.

** Het leven der doorluchtighe Nederlandtsche en Hooghduytsche Schilders. 1. Ausgabe 1604 in Alkmaar, 2. 1616 — 1618 in Amsterdam, deutsche Übersetzung, mit dem holländischen Text der 2. Ausgabe, von Hanns Floerke, München-Leipzig, 1906 (ich zitiere diese deutsche Ausgabe).

hatte, aufzuzeichnen unternahm. Der erste Name hier und dort und in jeder Äußerung aus alter Zeit ist van Eyck. Der naiven Pragmatik primitiver Geschichtsschreibung kam es gelegen, daß der Bahnbrecher als ein Erfinder gefeiert werden konnte. Jan van Eyck, erzählen Guicciardini wie Vasari, hat um 1410 die Ölmalerei erfunden.

Der Werdeprozeß des niederländischen Bildes, den wir nicht verfolgen können aus Mangel an Monumenten, ist zu Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts durch eine schöpferische Tat beschleunigt und gefördert worden. Wir meinen aus dem Dunkel ins Helle zu treten. Und das Dunkel ist doch wohl nicht nur die Nacht unserer Unwissenheit. Die van Eyck haben als Persönlichkeiten eine Spur hinterlassen und ihren Namen vor Vergessenheit bewahrt, haben damit etwas vollbracht, was ihren Vorgängern nicht gelungen war. Wenn das mittelalterliche Kunstwesen unpersönlich erscheint, so ist dies zum Teil freilich optische Täuschung, liegt an uns, an oberflächlicher Beobachtung und beschränkter Erkenntnis, zum Teil aber folgt es auch aus der Art jener Produktion. Ein Gradunterschied, der als Artunterschied empfunden wird, herrscht zwischen der Masse namenloser Bildner und der Reihe der sich individuell von einander abhebenden Maler, an deren Spitze die Brüder van Eyck schreiten.

Das Tafelbild — im engeren Sinne —, das Bild, dessen Werdeprozeß die van Eyck durch schöpferisches Tun gefördert haben, ist ein durch den Rahmen gefaßtes Stück der Sichtbarkeit. Die Lust an der Wirklichkeit wuchs und verdrängte Zwecke und Absichten der Malkunst, wie das Schmücken, Belehren, Erzählen und Erbauen. Das mittelalterliche Altarbild war ein Kirchengerät oder ein Kirchenmöbel, gebunden als ein Teil des Bauwerks und

durch die Aufgabe, das Göttliche, Andacht erweckend oder steigernd, zu verbildlichen. Die Naturnähe der neuen Bilder hängt aufs engste zusammen mit der Steigerung individueller Ausdrucksweise. Indem nämlich, nach Auflockerung der Tradition, die Beobachtung auf die unendlich mannigfaltige Sinnenwelt gelenkt wurde, verlor die Zeitform an Macht, und jeder Maler schuf sich eine eigene, seiner Anlage gemäße Form. Und — umgekehrt — je selbstbewußter und dreister die Persönlichkeit sich regte, umso tiefer tauchte sie in die Wirklichkeit.

Wenn das Neue scheinbar plötzlich hervorbrach, so hatten sich die Kräfte unterirdisch gesammelt, und ein kritisches Zusammentreffen, eine fruchtbringende Konstellation, im Wirbel zweier Stromrichtungen, brachte Wollen und Können mit eins an den Tag. Persönliche Genialität aus dem niederdeutschen Stamme, der seine offenen Sinne und seine Aktivität oft genug bewiesen hat, stieß auf das ritterliche und weltliche Mäzenatentum burgundisch-französischer Fürstlichkeit.

Daß es Maler in den niederländischen Städten gegeben hat in der Zeit vor den van Eyck, braucht nicht erst durch Zitate aus den Urkunden bewiesen zu werden. Ihre Schöpfungen sind untergegangen, und wir hegen wenig Hoffnung, daß je festgestellt werden könnte, ob, bis zu welchem Grad und in welchem Sinne sie Vorgänger der Brüder van Eyck gewesen seien.

Auf der denkwürdigen Brügger Leihausstellung von 1902 war nur eine einzige Tafel zu sehen, die, aller Wahrscheinlichkeit in Brügge entstanden, etwas über den Zustand aussagte, in dem sich die Brügger Kunstübung vor dem Einsetzen der Eyckschen Kraft befunden hat. Dieses müde Breitbild* aus S. Sauveur mit

* Brügger Ausstellung 1902, Nr. 4, Photo. Bruckmann.

der Kreuzigung Christi, Katharina und Barbara seitlich rechts und links — aber nicht auf Flügeln — enthält keinerlei Keime oder Ansätze, stimmt vielmehr in allen wesentlichen Eigenschaften mit den am Niederrhein und in Westfalen in großer Fülle erhaltenen Monumenten überein, die, wann auch immer entstanden, über die traditionstreue niederdeutsche Altarmalerei des vierzehnten Jahrhunderts nach Technik, Kompositionsweise, Auffassung und Formensprache völlige Klarheit verschaffen. Wenn dieses eine, zufällig erhaltene, flandrische Werk sich nicht deutlich mit Ortscharakter abzeichnet, so mag Besseres und mehr Eigenartiges verloren gegangen sein. Immerhin paßt die unzureichende und vereinzelte Aussage zu der Vorstellung, daß die van Eyck, mit der älteren flandrischen Altarmalerei unverbunden, aus anderen Quellen schöpfend, ihr Werk vollbracht hätten. Die lebensgeschichtlichen Daten in Bezug auf die Brüder bestätigen, daß diese Maler nicht in einer flandrischen Stadt zur Welt gekommen sind und nicht dort gelernt haben. Maaseyck, ihr Geburtsort oder doch der Ort, der ihnen den Namen gegeben zu haben scheint und den man deshalb für ihren Ursprungsort hält, liegt an der Maas, nördlich von Maastricht, ebenso weit von Antwerpen wie von Köln entfernt, in einer Gegend, deren Kunstproduktion uns gänzlich unbekannt ist. Die Urkunden, die über Jan ziemlich viel, über Hubert sehr wenig verraten, lehren uns weiter, daß Jan im Dienste zweier Fürsten tätig war. Die Fürsten in jenen Tagen, gleichviel über welche Teile der Niederlande sie gerade herrschten und zu welchem Hause sie gehörten, waren miteinander versippt, und verbunden durch eine Lebensweise, die sich von der seßhaften, bürgerlichen unterschied und ihrem Geschmack und ihren Kunstbedürfnissen

den Charakter gab. Zentrum und Vorbild fürstlicher Kultur im Norden war damals der burgundisch-französische Hof.

Es fehlt an Altären aus dem vierzehnten Jahrhundert in den Niederlanden, nicht aber gänzlich an Werken, die von Hofmalern niederländischer Herkunft in Frankreich und Burgund geschaffen worden sind. Im Louvre wird ein Altarbild bewahrt mit dem gekreuzigten Christus und dem Martyrium des heiligen Denis, das aus der Karthause von Dijon stammt. Diese umfangreiche und mit Sorgfalt durchgebildete Tafel gilt für eine Arbeit Jean Malouels oder Henri Bellechoses. Ferner besitzt der Louvre ein Rundbild der Beweinung Christi, mit dem burgundischen Wappen auf der Rückseite, das für ein Werk Jean Malouels gehalten wird. Endlich finden wir im Museum zu Dijon Melchior Broederlams Altarflügel mit vier Darstellungen aus dem Marienleben, die nachweislich von diesem Meister um 1395 ausgeführt worden sind.

Diese drei Schöpfungen, ob zu zweien von ihnen die Autornamen richtig angegeben werden oder nicht, sind wertvoll als Beispiele und als außerordentliche und hohe Leistungen. Wir können danach die untergegangene niederländische Tafelmalerei dieser Zeitstufe einigermaßen rekonstruieren, zumal da, wie die Urkunden uns lehren, Meister niederländischer Herkunft am burgundischen Hofe bevorzugt wurden.*

Allerdings haben wir uns die niederländischen Altarbilder nicht ganz so verfeinert vorzustellen und minder italienisch als die in Dijon geschaffenen Tafeln. Wahrscheinlich bestimmte der latei-

* Die zuverlässigste kritische Darstellung der burgundischen Malkunst bei L. Dimier, Les primitifs Français, Paris o. J. (in der Serie Les grands artistes) librairie Renouard. Dem Gewirr der Namen steht eine spärliche Bildanschauung gegenüber.

nische Hofgeschmack, mit dem Blicke nach Siena gerichtet, die Auswahl der Meister und wandelte ihren Stil.

Unter den Malern, die im Dienste französischer Herrscher genannt werden, vermehren sich die Niederländer gegen Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts. Charles V. beschäftigte den berühmten André Beauneveu, der aus Valenciennes, also aus dem südlichen Flandern stammte. Jean de Bruges war bei diesem König tätig 1368 — 1380 als »peintre du roy«. Die Brüder des französischen Königs, Jean Duc de Berry und Philipp der Kühne von Burgund zogen vorzugsweise niederländische Maler in ihre Dienste.

Im Jahre 1384 wurde Philipp der Kühne Graf von Flandern, und damit wurde eine politisch folgenschwere Verbindung geschaffen, und in Kultur und Kunst französisches Hofwesen mit flandrischem Bürgertum verknüpft. Die Gewerke in Brügge und Gent verfeinerten ihre Arbeitsweise nach den Ansprüchen der französischen Landesherren. Die Maler, die wir im Dienste Philipps und seines Sohnes finden, scheinen sämtlich Niederländer zu sein, nämlich Jean de Beaumetz (1375 — 1397) aus dem Hennegau, Jean Malouel (1397 — 1415) aus Gueldern, Melchior Broederlam aus Ypern (1381 — 1409) und Henri Bellechose aus Brabant (1415 — 1430). Auch der große Bildhauer an diesem Hofe, Claus Sluter, scheint, dem Namen nach, ein Niederdeutscher zu sein. Der Hauptort, wo sich Philipps Baulust und Kunstliebe betätigten, war Dijon. Dort wurde seit 1384 die Chartreuse de Champmol erbaut mit den Grabmälern dieses Burgunderfürsten und seines Sohnes Jean sans peur.

Wir besitzen eine Urkunde mit der bemerkenswerten Aussage, daß Philipp Altäre ausführen ließ nach dem Muster derjenigen, die er in Flandern gesehen hatte. Dies deutet auf eine Überlegenheit der flandrischen Altarbilder und zeigt, mit welchem Vertrauen

sich die burgundischen Fürsten der Kunstkräfte bedienten, die mit dem Zuwachs an Land ihnen untertänig geworden waren.
Fast stets in Bewegung, unsichere Macht gierig genießend, waren diese Fürsten darauf bedacht, Herrschertum sichtbar zu machen in prunkvollen und kostbaren Dingen, die sie mit sich zu tragen vermochten. Jegliche Kunst, die sie schätzten und durch ihr Mäzenatentum förderten, war ein wenig von der Art der Goldschmiedekunst. Tragbarkeit und Monumentalität zugleich besaßen die Bildteppiche, aus denen Zelte errichtet wurden, und die kahlen Mauern bei kurzer Einkehr fürstlichen Glanz verliehen. Die Bildweberei wurde zur eigentlichen Monumentalkunst in den Niederlanden. Im übrigen war die Prachtsucht, die mit der Kunstliebe unzertrennlich verbunden war, hauptsächlich gerichtet auf Waffen, Kostüme, Schmuckstücke aus edelem Gestein, auf Metallgerät, auf Bücher und auf Gemälde von geringer Ausdehnung. Der höfische Geschmack übertrug sich auf den Adel, auf die reich gewordenen Bürger der flandrischen Städte, auch auf die hier tätigen italienischen Kaufleute, die eine Überlegenheit der Niederländer in minutiöser Arbeit anerkannten. Gerade diejenigen Gewerke kamen zur höchsten Blüte im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts, die den schon um 1400 deutlich hervortretenden Neigungen des burgundischen Hofes entgegenkamen, nämlich die Goldschmiedekunst, die Buchmalerei und die Bildweberei. Der Duc de Berry, der 1416 starb, war ein fanatischer Bücherfreund. Mehrere Codices, die für ihn mit Bildern geschmückt worden sind, haben sich erhalten. Auch auf die Namen seiner Maler stoßen wir. Mit unermüdlichem Eifer auf die Ausschmückung seiner Bücher bedacht, zog er die besten Meister an sich. Niederdeutsche und französische Maler begegneten sich bei der gemeinsamen Arbeit

für ihn. Die französische Buchmalerei hatte eine große Vergangenheit hinter sich und vermochte im Austausch der Kräfte viel zu geben. Der Anstoß zu Neuem scheint von den Niederländern zu kommen. Unter den Büchern, die für den Duc de Berry gemalt worden sind, enthält keines so viel Keime wie »les très riches heures«.* Die stilstrenge französische Miniaturmalerei, die im dreizehnten Jahrhundert ihre national reine Blüte erlebt hatte, wurde gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts durch Zuströmung von Italien her gewandelt und aufgefrischt durch niederdeutsche Naturbeobachtung. »Les très riches heures« scheinen von Niederländern gemalt zu sein. Im Inventar der Bibliothek des Duc de Berry — 1416 — wird die Dekoration dieses Buches einem Pol de Limbourg und seinen Brüdern zugeschrieben, die zwischen 1411 und 1416 daran gearbeitet zu haben scheinen. Maaseyck liegt nicht fern von Limburg. Wenn wir aus dem Namen auf die Herkunft schließen dürfen, waren diese in Paris und Dijon tätigen Buchmaler Landsleute der van Eyck in engem Sinne, und zeitlich waren sie sicherlich unmittelbare Vorgänger der Brüder von Maaseyck. Die gesellschaftliche Position Pols gleicht der Jan van Eycks. Pol wird als »varlet de chambre« des Duc de Berry genannt, wie Jan van Eyck mit diesem Titel am Hofe Philipps des Guten. In den Monatsdarstellungen der »très riches heures« offenbart sich ein unbefangener Sinn für das Naturleben, der, in Buchmalereien dieser Zeitstufe ungewohnt, drastisch und verwegen wirkt. Auffällig sachlich sind die Baulichkeiten gezeichnet. Eine Gestaltungsweise, die verheißungsvoll Errungenschaften der niederländischen Tafelmalerei im Keim enthält, zeitlich und örtlich nahe den Eyck-Anfängen, entfaltet sich

* Publikation von Durrieu, Paris, 1904.

im Buche. Wir haben Anlaß, in der Miniaturmalerei die Wurzeln der niederländischen Tafelmalerei zu suchen, die ja in manchem Betracht nach Format und Arbeitsweise einen Zusammenhang mit dieser subtilen Kleinkunst für lange Zeit wahrte. Im vierzehnten Jahrhundert war die Buchmalerei aristokratisch und fortschrittlich zugleich, wie ja stets und überall die geistige Freiheit mit ihren ersten Regungen eher Schutz fand bei einzelnen Mächtigen als bei der träge beharrenden Gemeinde, zumal da die Großen der Erde nicht selten dem kirchlichen Zwange mit hoffärtigem Selbstbewußtsein entgegentraten. Die demokratische Altarmalerei wurde erst im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts fortschrittlich, nachdem die reich gewordenen Bürger, das Beispiel der Fürsten nachahmend, den Malern Freiheit gewährt hatten.

Das Blatt im Buche bot wie die Kirchenmauer, wie das Glas der Fenster, wie die Altartafel, ursprünglich eine Fläche, die zu schmücken war, ohne daß sie aufhörte, Fläche zu sein. Aber die Buchseite allein war frei von der ernsten Funktion des Tragens und Abschließens, sodaß der Miniaturmaler leicht das Spiel mit der Bildillusion treiben konnte, welches Spiel bald zu tiefer Verpflichtung wurde. Überdies erleichterte der kleine Maßstab den Erfolg. Die Miniaturmalerei, die später konservativ wurde, gehörte um 1400 zur Vorhut der Bilderfindung.

Der aus der Betrachtung der freilich höchst lückenhaft erhaltenen Monumente geschöpfte Gedanke von der Verwurzelung der niederländischen Tafelmalerei in der älteren Buchmalerei wird gestützt durch den Umstand, daß Jan van Eyck Miniaturen geschaffen hat, stärker aber noch durch die Beobachtung, daß sich einige Eigenschaften der gesamten niederländischen Tafelmalerei durch solche Abstammung erklären lassen.

BESCHREIBUNG DES GENTER ALTARS SEINE GESCHICHTE UND SEINE INSCHRIFT

DIE Einladung, mit den van Eyck zu beginnen, wirkt umso lokkender, als ein imposantes Monument als ihr Werk durch eine Urkunde beglaubigt, reiche Aufschlüsse verspricht. Der Genter Altar* und seine Inschrift haben freilich den eifrigen Studien kräftigen Widerstand entgegengesetzt und stecken noch voll ungelöster Rätsel. An Umfang, Vielteiligkeit und enzyklopädischem Reichtum des Inhalts alle niederländischen Altarbilder des fünfzehnten Jahrhunderts überragend, ist dieses Werk wahrlich geeignet, die Stoßkraft genial umwälzender Tat fühlen zu lassen, und wurde auch zu allen Zeiten als das entscheidende Denkmal betrachtet. Die nach Form und Wortlaut ungewöhnliche Inschrift scheint darauf hinzudeuten, daß Stifter und Maler sich der Bedeutung ihrer Schöpfung einigermaßen bewußt waren.

T. I–XVII Der Altar, der in einer engen Kapelle der St. Bavo-Kirche zu Gent an seinem ursprünglichen Platze steht, bietet in festtäglichem Zustande, wann seine Flügel aufgeschlagen sind, eher eine Bildergalerie als ein Bild. Die fünf Tafeln unten, die sieben Tafeln oben sind durch kräftige Rahmenleisten von einander geschieden. Die Wirkung der Vielgliedrigkeit wird durch schroffen Wechsel des Figurenmaßstabs verstärkt. Die niedrige Zone unten zeigt in

* Meine Publikation des Genter Altars bei Kurt Wolff, München, Leipzig.

der ganzen Breite eine Landschaft, die von den vier teilenden Stäben, wie von Fensterrahmen, durchschnitten wird. Das obere Geschoß, mit wenigen und großen Gestalten, lastet schwer auf dem unteren. Oben steile und enge Behältnisse, in denen die Figuren und die Gruppen gerade noch Platz haben. Die Tiefen- und Luftillusion, die unten erwirkt ist, weckt einen Raumdurst, der oben nicht befriedigt wird, da auf die irdische, einheitliche, mit kleinen Figuren dicht bevölkerte Zone, die keinen festen Sockel bietet, die Nischenarchitektur, das Schaugerüst der himmlischen Zone gestellt ist.

Oben, in der Mitte, auf der im Halbrund emporragenden Tafel der thronende Christus, von vorn gesehen, mit segnend erhobener Rechten und mit einem Zepter in der Linken, hieratisch repräsentierend und ohne irgendwelche Beziehung zu einem anderen Teile des Altarwerkes, in absoluter Feierlichkeit, mit der schweren Pracht des edelsteingeschmückten Ornates, mit der Papstkrone auf dem Haupt und der weltlichen Krone zu den Füßen.

Ich wüßte nicht, wie die öfters aufgeworfene Frage, ob hier Gottvater oder Christus dargestellt sei, aus dem ikonographischen Befund allein entschieden werden könnte, da ja die mittelalterliche Kunst nicht selten völlig gleiche Bilder von Gottvater und Gottsohn geschaffen hat.

Die Inschrift in drei Halbkreisen über dem Haupte der Gottheit lautet:

† HIC EST DEVS POTENTISSIMVS PROPTER DIVINAM MAIESTATEM † SUMMVS OMNIVM OPTIMVS PROPTER DVLCEDINIS BONITATEM-REMVNERATOR LIBERALISSIMVS PROPTER JMMENSAM LARGITATEM

Unten an der Stufe, in zwei Reihen die Worte:

VITA SINE MORTE IN CAPITE. IVVENTVS SINE SENECTVTE IN FRONTE — GAVDIVM SINE MERORE A DEXTRIS. SECVRITAS SINE TIMORE A SINISTRIS. †

Links neben dem Allmächtigen auf einer Tafel, die, oben halbrund abgeschlossen, etwas niedriger ist als die Mitteltafel, Maria, die in einem Gebetbuche lesend, der Gottheit in halber Seitenansicht zugewendet, im Geiste völlig für sich bleibt. Auch ihre Hoheit ist mit Geschmeide in der Krone und in dem Gewandsaume sinnfällig gemacht.

Die Inschrift, die den Grund oben in konzentrischen Halbkreisen füllt, lautet:

† HEC EST SPECIOSIOR SOLE † SVPER OMNEM STELLARVM — DISPOSICIONEM LVCI — COMPARATA INVENITVR PRIOR CANDOR EST ENIM LVCIS — ETERNE † SPECVLVM SINE MACVLA DEI...

Auf der anderen Seite, symmetrisch zu der Gottesmutter, Johannes der Täufer, sitzend, mit einem Buch auf dem Schoß und mit lehrend erhobener Rechten. Er trägt über dem härenen Kleid einen grünen Mantel, dessen Rand mit Edelsteinen besetzt ist. Wenn der Maler den Asketen so ungewöhnlich schmückte, aus einer Vorstellung, die naiv und götzendienerisch das Überirdische in gesteigerter, königlicher Pracht erblickte, so sorgte er zugleich für Gleichgewicht in der mittleren Figurengruppe.

Die Schrift, die des Täufers Haupt nimbenhaft umgibt, lautet: † HIC EST BAPTISTA JOHANNES : MAIOR HOMINE : PAR ANGELIS LEGIS — SVMMA EVAGELII SANCTIO APOSTOLORVM VOX SILENCIVM — PROPHETARUM — LVCERNA MVNDI DOMINI TESTIS

Der Fußboden zeigt in den drei Tafeln denselben Fliesenbelag, bei starker Aufsicht, und die perspektivisch schräg verlaufenden Linien bahnen die Vorstellung eines Raumes an, in dem sich die

drei Figuren befinden, während im Widerspruche dazu jede Tafel für sich als eine seichte Nische ausgestaltet ist.

Links und rechts von der dreiteiligen Mitte folgen, auf den beweglichen Flügeln, zunächst die Engel, die der Gottheit mit Musik huldigen, links der gedrängte Chor von acht singenden Engeln, rechts ein Engel in schwarz-goldenem Brokat, der die Orgel spielt, und hinter ihm fünf Begleiter. Die Figur an der Orgel wird zuweilen unrichtig als die heilige Cäcilie bezeichnet.

Unten auf dem Rahmen der Singenden die Worte:

MELOS DEO LAVS PERHENNIS GRATIARUM ACTIO.

Unterhalb des Orgelspielers:

LAVDANT EVM IN CORDIS ET ORGANO.

Der Fußboden der beiden Engel-Tafeln ist aus Fliesen gebildet, die in regelmäßigem Wechsel das Kreuz, das Lamm, die Initialen Christi und Mariä, sowie das mystische Wort: AGLA — teilweise in griechischen Buchstaben — zeigen. AGLA enthält die Anfangsbuchstaben der hebräischen Worte: ATHA GEBIR LEILAM ADONAI.

Oben, zu äußerst links und rechts, das erste Menschenpaar, inhaltlich und der Form nach sich scharf absetzend von den übrigen Figuren dieser Reihe, Adam links, Eva rechts, halb seitlich der Mitte zugewandt, mit frappierender Körperlichkeit herausleuchtend aus den engen, dunkeln und tiefen Nischen.

Statt der Aufsicht auf die Bodenfläche ist hier in grundsätzlich anderer Sehweise die Ansicht von unten her, mit zur Schau gestellter Kunstfertigkeit durchgeführt, sodaß die Standebene unsichtbar ist, und die Füße teilweise von der Randlinie überschnitten werden. Der Maler erwirkt die Illusion der Örtlichkeit für die beiden naturwahren nackten Figuren mit einer Folgerichtig-

keit, die im Zusammenhange des ganzen Altarbaus stilwidrig und unlogisch wirkt.

Die halben Lünetten über Adam und Eva sind angefüllt mit kleinfigurigen Gruppen, die steinernes Bildwerk vortäuschen. Über dem Manne: Kain und Abel mit ihren Opfergaben; über der Frau: Kain, den Bruder erschlagend. In der geschmeidigen Komposition und der dramatischen Zuspitzung dieser Gruppen regt sich eine Kraft, die sonst in dem Altarwerke zu wirken keine Gelegenheit gefunden hat. Deshalb sind diese, wegen ihrer Kleinheit und ihres hohen Standortes oft übersehenen Darstellungen zu beachten.

Die Inschriften auf den Rahmen unter Adam und Eva lauten:

ADAM NOS IN MORTEM PRECIPITAVIT

EVA OCCIDENDO OBFVIT

Die fünf Tafeln der unteren Reihe bieten räumlich und inhaltlich eine einheitliche, symmetrisch geordnete Kompositon, da alle Figuren dem Zentrum der Mitteltafel zugewandt sind oder zustreben, als dem Gegenstand ihrer Andacht. Die Landschaft ist hochsommerlich, südlich, üppig begrünt, unter tiefblauem Himmel.

Das feststehende Mittelbild, unterhalb der drei thronenden Hauptfiguren, enthält das Kernbild, nach dem der ganze Altar benannt wird: die Anbetung des Lammes. Auf einem Altartisch, inmitten des Wiesengrundes, der scheinbar nach hinten ein wenig ansteigt, das Lamm, aus dessen Brustwunde der Blutstrom in einen Kelch fließt. An dem Altare die Worte:

ECCE AGNVS DEI QVI TOLLIT PECCATA MVNDI

Rechts und links neben dem Altare knien Engel, von denen einige die Marterwerkzeuge Christi halten. Vorn — oder unten —, genau in der Achse des Altarwerks ein Springbrunnen mit der Inschrift: HIC EST FONS AQVE VITE PROCEDENS DE SEDE DEI ET AGNI

Dieses Zitat aus der Apokalypse (XXII, 1) weist darauf hin, daß die Symbolik des Altares dieser Schrift entstammt. In der Tat ist die Erscheinung des Lammes in der Offenbarung Johannis geschildert, aber nicht so, daß der Genter Altar als Illustration dieses Textes im eigentlichen Sinne bezeichnet werden könnte. Das im vierzehnten Jahrhundert weitverbreitete Buch, die Goldene Legende Jacobi de Voragine, schildert im Kapitel zu dem Fest aller Heiligen eine Vision, die in vielen Punkten mit unserem Bildwerk übereinstimmt. In dem berühmten Malerbuche vom Berge Athos gibt es Anweisungen zu Kompositionen, die aus der Keimzelle des Apokalypsetextes entwickelt, wie die Vision in der legenda aurea, mit der Gestaltung des Genter Altars sehr viel Ähnlichkeit aufweisen. Die des Heiles bedürftige Menschheit ist in ihren vornehmsten Repräsentanten auf der paradiesischen Wiese gegenwärtig. Die Propheten, die ersten Bekenner Christi, die Heiligen und Blutzeugen sind zu fest geschlossenen Scharen symmetrisch geordnet. Die in weißen Gewändern auf der rechten Seite dem Brunnen zunächst knieenden, zumeist bärtigen Männer — vierzehn an der Zahl — sind die Apostel, denen sich Paulus und Barnabas zugesellt haben. Weiter rechts die dicht gedrängte Gruppe der Heiligen, an deren Spitze drei Päpste, sieben Bischöfe und Äbte gezählt werden; kenntlich an den Attributen: Stephan mit den Steinen im Gewandbausch und der heilige Livinus, der Stadtpatron von Gent, mit der Zunge. Die auf der linken Bildhälfte geballten Massen enthalten Personen des alten Bundes und der Heidenwelt, die das Heil geahnt und vorausgesagt haben. Unter den hier Knieenden fallen einige durch reiches und fremdartiges Kostüm auf, die als Virgil und andere von der christlichen Kirche bevorzugte Heiden zu deuten sind. Die Propheten tragen Bücher in

den Händen. Im Hintergrunde treten Züge von Heiligen aus dem Laubwerk hervor, links Männer, rechts Frauen, fast alle als Märtyrer bezeichnet durch die Palmzweige in ihren Händen. Unter den Frauen sind kenntlich gemacht: Dorothea, Katharina, Barbara und Agnes. Strahlen, die von der oben in der Mitte schwebenden Taube ausgehen, zeichnen mehrere Mitglieder der Gemeinde aus.

Die Hintergrundslandschaft steigt von dem Flußtal in der Mitte nach den Seiten in weichen Hügeln an und ist reich belebt im Umriß durch Baumgruppen und mächtige Kirchenbauten. In dem Turm nahe dem Fluß hat man den Westturm der Utrechter Kathedrale erkannt.

Auf den Flügelbildern nahen sich von links her Berittene, von rechts Einsiedler und Pilger zu Fuß. Felsige Wand schließt in diesen Seitentafeln den Raum nach hinten ab, läßt einen Engpaß frei als mühsamen Zugang zu dem Wiesenplan der Mitteltafel, der sich frei in die Tiefe ausdehnt und als paradiesisches Ziel anlockt. Zu deuten sind die Reiter der ersten Tafel zunächst aus der Inschrift auf dem Rahmen als »Christi milites«, als die Streiter Christi, und die der zweiten als »iusti iudices«, als die gerechten Richter. An der Spitze der Kavalkade die drei jugendlichen heiligen Helden Victor, Georg und Sebastian, Victor mit einer Fahne aus roter Seide mit weißem Kreuz, Georg mit rotem Kreuz auf weißer Fahne und Sebastian mit einer roten Fahne, die golden gekreuzt ist und in den vier Feldern kleine goldene Kreuze zeigt. Auf Sebastians Schild steht zu lesen:

DOMINVS FORTIS ADONAY SABAOT VE

EMANVEL · I · H · S † XPC AGLA.

Den Heiligen folgen Fürstlichkeiten, die sich durch Kriegstat als gute Christen bewährt haben, vermutlich bestimmte Persönlich-

keiten, die aber nicht alle einwandfrei zu benennen sind. Hier sind diejenigen Männer zu suchen, denen wir als den »christlichen Helden« zu begegnen gewöhnt sind. Zu ihnen gehört Karl der Große, der wohl richtig in dem Bärtigen mit der hohen Krone erkannt worden ist, und Gottfried von Bouillon, der auf einem weißen Maulesel reitet. Der Mann mit dem schwarzen Vollbart dicht bei dem Kaiser wird wahrscheinlich mit Recht Arthur von England genannt.
Alle übrigen Figuren auf dieser und auf der zweiten Reitertafel hat man nach vager Portraitähnlichkeit bald so, bald anders gedeutet. Der bartlose Fürst mit gesenkten Augenlidern, ein entschieden portraitmäßiger Kopf, ist für Charles VI. von Frankreich, aber auch für Ludwig den Heiligen erklärt worden, der halb verdeckte Mann, der sich dem vermeintlichen König von Frankreich zuwendet, für Jean sans peur von Burgund, der Reiter in Seitenansicht mit der kurzen Nase für den Herzog von Berry*, aber auch für Sigismund von Luxemburg.
Es ist durchaus glaubhaft, daß der Maler an dieser Stelle Fürstlichkeiten seiner Zeit und seines Landes oder hervorragende Persönlichkeiten einer wenig zurückliegenden Zeit dargestellt, glaubhaft auch, daß er seine Gönner durch Einreihung unter die »guten Richter« geehrt habe. Da starr typische Köpfe neben entschieden individuellen auftauchen, wird die Vorstellung bestätigt, daß einige Persönlichkeiten nach dem Leben oder aus frischer Erinnerung, andere dagegen aus bildlicher Überlieferung gebildet seien. Die Portraitermittlungen** sind aber nicht zu schlagender Schlüssigkeit gereift.

---

* Durrieu, Gazette d. b. a. 1910, I. S. 461 ff. – Six, Revue archéol. 1911, II. S. 401 ff.
** S. Reinach, Revue archéol. 1910, II. S. 359 ff. – P. Post, Jahrbuch d. pr. Ksts. XXXXII (1921), S. 67 ff. – Durrieu, Gazette d. b. a. 1920, I. S. 77 ff.

Unter den Richtern findet man nach einer Tradition, die sich bis in die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts zurückverfolgen läßt*, die Bildnisse der Maler, Huberts und Jans. Der erste Reiter in der Tafel der Richter, der ältere, lächelnde, bartlose Mann auf dem Schimmel gilt als Hubert, obwohl der Text des Lucas de Heere durchaus nicht unzweideutig gerade auf diese Gestalt als auf den einen der Maler hinweist. Der vierte — der Tiefe zu gezählt —, der bartlose, schwarz gekleidete, der sich auffällig dem Betrachter zuwendet, offenbar als Portrait erscheint und am ehesten für ein Selbstportrait gehalten werden kann, gilt als Jan van Eyck. Neuerdings ist die Überlieferung ins Wanken gekommen. Zuerst hat Reinach den vermeintlichen Hubert für den Herzog von Berry erklärt, sodann Jan Six und Paul Post für den Burgunderfürsten Philipp den Kühnen. Der vermeintliche Jan wird von Post auf Philipp den Guten gedeutet. In der verlockend konsequenten und gründlichen Darlegung Posts sind die vier nebeneinander reitenden Herren die Grafen von Flandern. Neben Philipp dem Kühnen reitet der bärtige Ludwig von Male, sein Schwiegervater und Vorgänger, dann Johann ohne Furcht, sein Sohn und Nachfolger und an vierter Stelle jener Philipp, der zur Zeit, als der Genter Altar entstand, Herr in Flandern war. Damit wären die Vermutungen, die Reinach und Six in bezug auf den zweiten Reiter begründet haben, erledigt. In ihm sah Reinach auf Grund einer Medaille Pisanellos Johann VI., den griechischen Kaiser, Six dagegen Manuel II. Reinach hatte mit schwacher Begründung den vermeintlichen Jan van Eyck für Heinrich V. von England erklärt. Six, der in Hinsicht auf Jan van Eyck an der Tradition festhält, möchte in dem fünften Reiter, dem

* Ode des Lucas de Heere (1559) cap. 23.

mit dem Stäbchen, Hubert van Eyck sehen, indem er den Vers in Lucas de Heeres Ode genau nimmt: »sijn broeder Hubert rijdt by hem in de hoogste stee«.

Die Vermutung, daß der Maler unter den »gerechten Richtern« die flandrischen Grafen, also seinen Landesherrn nach dem Leben, die Ahnen und Vorgänger Philipps des Guten aber nach bildlicher Überlieferung dargestellt habe, klingt sehr gewinnend, wird aber keineswegs durch Nachweisung der Porträtähnlichkeit völlig gesichert.

Auf dem Flügelbilde, das rechts der Mitteltafel angrenzt, mit der Unterschrift »Heremite Saniti« schreiten dem Heilziel entgegen dunkle langbärtige Greise, an ihrer Spitze der heilige Antonius mit dem blauen Antoniterkreuz und Paulus. Die folgenden acht wettergehärteten Einsiedler sind schwerlich zu benennen, während die beiden jugendlichen Frauen, die aus der Laubtiefe auftauchend um die Felsecke biegen, als Maria Magdalena, an der Salbbüchse kenntlich, und als die ägyptische Maria angesehen werden.

Die Tafel zu äußerst rechts, mit der Unterschrift »Peregrini Saniti« enthält in überragender Größe den heiligen Christoph als den Führer der Pilger, die in allen Altersstufen, in braunen und grauen, farbig vielfach abgestuften Kutten dem Riesen folgen.

Die üppige Vegetation dieser Bildteile, ist durch Palmen, Zypressen, Pinien und Zitronenbüsche als eine tropische geschildert. Die Einsiedler und Pilger kommen aus fernen und fremden Ländern, wie die Vögel, die hier den Luftraum beleben und deren Flugbewegungen scharfsichtig beobachtet sind.

Bei geschlossenen Flügeln wirkt die vielteilige Bildwand wegen der Schmalheit der Felder steil, eher einheitlich als bei geöffneten Flügeln, weil die Figuren gleich groß erscheinen, uneinheit-

lich dagegen, weil neben den steinfarbigen Statuen der beiden Johannes die Stifterporträts in kräftiger Lokalfarbigkeit stehen, oben aber für die Verkündigung eine vermittelnde halbe Lokalfarbigkeit gewählt ist.

Farblosigkeit, Imitation von Steinbildwerk, war auf der Außenseite der Altarflügel in der niederländischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts üblich. Ursprünglich herrschte die Skulptur im Altar. Als die Malkunst, namentlich auf den beweglichen Flügeln das wirkliche Bildwerk verdrängt hatte, liebte sie es, vorzutäuschen, was sie zu ersetzen hatte. Der Vorgang, der sich freilich nicht an vorhandenen Monumenten verfolgen läßt, ist logisch so zu denken: zuerst wirkliches Bildwerk im Mittelschrein, auf den Türen aber, die nicht durch starke Belastung in ihrer Beweglichkeit behindert werden sollten, Scheinplastik, hervorgebracht durch die Kunst der Maler. Und diese Scheinplastik blieb noch im Gebrauch, als die Bildhauer den Malern den feststehenden Mittelschrein freigegeben hatten. Mit feinfühliger Ökonomie hielt man an der steinfarbigen Dekoration der Außenseite lange Zeit fest, damit bei Öffnung der Türen die letzte und höchste Illusion naturgetreuer Farbigkeit durch den Kontrast überraschend wirkte. In der Befolgung dieser Gesetzlichkeit schwankt der Genter Altar und zeigt in diesem Punkte, wie in anderen, krisenhafte Unruhe.

Der Täufer und der Evangelist haben ihre Plätze in der Mitte der unteren Reihe, zwischen dem Stifter Jodocus Vyd und seiner Ehefrau Elisabeth Borluut. Die Genter Hauptkirche, die jetzt dem St. Bavo geweiht ist, war eine Johanneskirche, als der Altar gestiftet wurde. Jede der vier Figuren steht oder kniet in einer tiefen Nische, deren Räumlichkeit vollkommen ausgebildet ist. Einheitliche Perspektive für das Ganze der beiden Stockwerke ist

keineswegs durchgeführt. Das Madonnengemach in der oberen Reihe zeigt Aufsicht auf den Fußboden. Jene Illusion des Oben-Seiens, mit der — bei geöffneten Flügeln — die Leibhaftigkeit des ersten Menschenpaars so drastisch gesteigert wird, ist bei geschlossenen Flügeln nicht erwirkt, für sich aber bietet das obere Geschoß mit der Verkündigung über der ganzen Breite der vier Bildtafeln eine überzeugende einheitliche Raumvorstellung, auf die der Maler offenbar stolz war, und genau beobachteten Lichteinfall. Der Engel kniet in beträchtlichem Abstande von der rechts an ihrem Betpult knienden Maria. Die ehrfürchtige Feierlichkeit des Besuches wird dadurch gesteigert. Der sich über die beiden schmalen Mitteltafeln erstreckende Zwischenraum ist stillebenartig ausgebildet, leer und dennoch reich belebt durch das liebevoll beobachtete Gerät, den Ausblick durch das Fenster auf die Straße, sowie durch das Spiel des Sonnenlichts. Der Gruß des Engels »Ave gracia plena Dominus tecum« und die Antwort »ecce ancilla Domini« stehen nicht, wie es Gebrauch war, auf Spruchbändern, sondern ungerahmt in der Luft, die Antwort — mit naiver Spitzfindigkeit — auf den Kopf gestellt, als ein Ruf, der von oben kommt. Der Raum wirkt perspektivisch richtig, wenn gleich er bei strenger Prüfung in seinem Grundriß fragwürdig bleibt, eher gefühlsmäßig gestaltet als mit Wissen konstruiert ist.

Oberhalb der breiteren Seitenfelder, in den Lünetten je ein Prophet in Halbfigur, links über den Engel Zacharias »Sacharias« rechts über Maria Micha »Micheas«. Der erste Prophet deutet mit heftiger Gebärde auf eine Stelle des mächtigen Folianten, der vor ihm liegt. Das Schriftband, das hinter seinem Haupte ausgebreitet ist, trägt die Worte: Exulta satis filia Syon iubila / Ecce rex tuus venit 9° (Zach. IX 9). Das Band über dem abwärts

blickenden Micha sagt: Ex te egredietur qui sit dominator in Israel 5° (Micha V 1).

In den halben Lünetten über der Kammer Mariä erblickt man zwei Sibyllen in ganzer Figur, die kunstvoll in die engen Räume gepreßt sind. Links die eritreische Sibylle »S... Eritrea«, eine ältere Frau in fremdartiger Tracht mit dem Spruchbande »Nil mortale sonans afflata est numine celso« (Virgil Aeneide VI 49, leicht verändert). Rechts die kumäische Sibylle »S... Cumana«, jugendlich, in reicher Gewandung, mit dem Spruch »Rex adveniet per scila futurus scilicet in carne«.

SEIT seiner Vollendung — im Jahre 1433 — stand der Altar bis zum Jahre 1566 in seiner Kapelle. Am 19. August 1566, unmittelbar vor dem Einbruche der Bilderstürmer, wurde er in das Stadthaus von Gent geborgen. 1584 kam er zurück in die Kathedrale und wurde 1587 an dem alten Platz aufgestellt. Die Tafeln mit Adam und Eva, auf deren Rückseiten ein Teil des Madonnengemaches dargestellt ist, wurden 1781 als anstößig von dem Altarwerk abgetrennt und 1861 an die Galerie zu Brüssel verkauft. 1794 entführten die Franzosen die vier Tafeln der Mitte nach Paris, wo sie für einige Zeit in dem zusammengeraubten Weltmuseum zu sehen waren. Die im Genter Stadthaus geborgenen Flügel wurden nicht nach Paris ausgeliefert. Nach der Schlacht bei Waterloo kam das Mittelstück mit vielen anderen belgischen Kunstwerken aus Paris zurück und wurde 1816 wieder aufgestellt. Fast zur selben Zeit aber verkaufte man die Flügel — ohne die Tafeln mit Adam und Eva — für dreitausend Gulden an den Kunsthändler L. J. Nieuwenhuys, der sie für hunderttausend Franken an den englischen Sammler Edward Solly weitergab. Mit der Solly-Sammlung gelangten sie 1821 in den Besitz des preußischen Königs und

in das Berliner Museum. Die Flügeltafeln wurden im Berliner Museum zersägt in dem Wunsche, die Malereien der Vorder- und Rückseite nebeneinander zu zeigen. Auf Grund des Vertrages von Versailles mußte der preußische Staat diesen Besitz an Belgien abtreten. Seit einigen Jahren ist das Ganze, auch die Flügel aus dem Brüsseler Museum, in der Genter Kapelle wieder vereinigt.

Nach dem Bericht des Mark von Vaernewyck* hätte der Altar eine in Tempera gemalte Predella besessen mit der Darstellung der Hölle. Dieses Stück sei vor 1550 durch unglückliche Restaurierung zugrunde gegangen. Die etwas seltsame Kunde wird von keiner anderen Seite bestätigt.

Wir haben Nachricht von verschiedenen Restaurierungen. Im Jahre 1550 wurden nach der Erzählung Vaernewycks zwei der damals berühmtesten Maler, nämlich Lancelot Blondeel von Brügge und Jan van Scorel von Utrecht, herbeigerufen zur Ausbesserung des Altares. Dann hören wir von einer Restaurierung durch Anton van den Heuvel im Jahre 1663. Durch eine Feuersbrunst hatte der mittlere Teil 1822 zu leiden, und die Restaurierungen von 1825, 1828 und 1859 sollten wohl hauptsächlich die üblen Folgen dieses Unfalls beseitigen. Aus dem bekannten, völlig gesunden Zustande der Flügel ist zu schließen, daß Blondeel, Scorel und van den Heuvel nichts anderes zu tun hatten, als die Bildtafeln zu reinigen, und daß sie auch nichts anderes getan haben. Über den Zustand der Mitteltafeln kann nicht mit Sicherheit geurteilt werden, weil eine scharfe Prüfung bei den Lichtverhältnissen in der Genter Kapelle unmöglich ist.

Philipp II. von Spanien ließ 1557 – 1559 eine Kopie des Altarwerks ausführen, nachdem ihm der Versuch, das Original an sich

* Den Spieghel der Nederlandscher Audtheydt, 1568.

zu bringen, mißlungen war. Diese Kopie gelangte zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts von Spanien nach Belgien und wurde zerteilt. Die Anbetung des Lammes und Gottvater wurden 1823 für das Berliner Museum angekauft, Maria und Johannes der Täufer von Max Joseph, dem König von Bayern — sie befinden sich in der Münchener Pinakothek — während die Flügel an die Stelle der verkauften Originale in die Genter Kathedrale kamen.

AUSSEN auf dem unteren Rahmen steht jene Inschrift, die als die wichtigste Schriftquelle zur Geschichte der van Eyck aufs genaueste interpretiert werden muß, und von der jede Vorstellung und jede Argumentation über die Entstehung des Werkes auszugehen hat.

Nicht in allen Teilen makellos erhalten, lautet sie in ihrem jetzigen Zustand:

P(IC)TOR (H)UBERTUS (E)EYCK MAIOR QUO NEMO REPERTUS
INCEPIT · PONDUSQ(UE) JOHANNES ARTE SECONDUS
..... IVDOCI VYD PRECE FRETUS
VERS VSE XTA MA I VOS COLLO CATA CTA T VER I.

Die Ergänzungen, die in Klammern hier eingefügt sind, machen keine Schwierigkeiten, fragwürdig ist nur der zerstörte Beginn der dritten Zeile. Nun hat de Bast 1823 eine Abschrift entdeckt, die Christophen van Heurne, der 1629 gestorben ist, genommen hatte. Und hier lauten die beiden Worte der kritischen Stelle: FRATER PERFECTUS, während Waagen die Worte: SUSCEPIT LETUS eingesetzt hat. Das zweite der Worte sollte einen Reim ergeben zu »FRETUS«, weil ja auch in den beiden ersten Zeilen der Binnenreim herrscht. »LETUS« gibt zur Not einen Sinn und entspricht dem Reimzwang. »FRATER PERFECTUS« ergibt keinen Sinn, das ebenfalls vorgeschlagene »FRATER PERFE-

CIT«* keinen Reim. Man hat »FRATER PERFECTUS« zu retten versucht durch eine geringe Änderung und vorgeschlagen »FRATER PERFECTUS (EST)« zu lesen, wobei PERFEHI, ein passives Verbum, so viel bedeutet wie »zum Ziele bringen«.**

Die letzte Zeile ist ein Chronogramm. Die roten, in unserer Wiedergabe unterstrichenen Zeichen ergeben die Jahreszahl 1432. Außerdem muß aber diese Zeile einen Sinn haben. Man hat das Tagesdatum: den 6. Mai herausgelesen, im übrigen aber auf Deutung verzichtet. Erst Alfred Hirsch hat eine äußerst subtile Untersuchung über diese Zeile angestellt. Er liest: »Mit diesem Verse am Freitage »MAJ«. Er läßt Euch zusammentreten, das Geleistete zu schauen,« wobei die ersten Worte mit dem vorangegangenen »PERFECIT« zu verbinden sind. Das Wort »MAJ« gibt nach Hirsch, der sich auf Grotefends Taschenbuch der Zeitrechnung bezieht, den sechzehnten Monatstag an, »SEXTA« bedeutet »SEXTA FERIA«, also Freitag (der 16. Mai 1432 fiel in der Tat auf einen Freitag).

Zu deutsch sagt die Inschrift also ungefähr:

Der Maler Hubert van Eyck — niemand war größer als er — hat das schwere Werk begonnen, das Johannes, der an Kunstfertigkeit zweite Bruder, vollendet hat, zuversichtlich (falls laetus zu lesen ist) sich es auf die Bitte des Jodocus Vyd zutrauend, mit diesem Vers am Freitag dem 16. Mai. Euch ladet er ein, das Geleistete zu betrachten [— 1432 —].

Alle Zweifel sind nicht beseitigt. Man könnte »ARTE SECONDUS FRATER« allenfalls interpretieren: der zweite, also der jüngere, Bruder vollendete mit Kunst.

Bei allen Folgerungen aus diesem Text ist zu bedenken, daß die

* K. Voll, Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 20. Oktober 1899.

** Hirsch, Repertorium f. Kstw. XLII, S. 77 ff.

spielerisch künstliche Fassung eine Verwicklung, Verschränkung und Verdunklung der Aussage herbeigeführt hat, daß manches Wort gewählt und an seine Stelle gesetzt wurde im Zwang der schwierigen metrischen und fremdsprachlichen Form.

EHEMALS galt es als eine Selbstverständlichkeit, die sich aus der Inschrift ergebe, daß der als Stifter namhaft gemachte Genter Bürger Jodocus Vyd an Hubert van Eyck den Auftrag zu dem Altarwerk erteilt, irgendwann vor 1426, daß er nach dem Tode Huberts, der am 18. September 1426 eintrat, sich erfolgreich bemüht hätte, den jüngeren Bruder Jan, der nicht in Gent ansässig war, zu gewinnen, als den einzigen Maler, der das Werk des Bruders zu vollenden imstande gewesen sei. So ungefähr stellte man sich lange Zeit den Hergang vor. Die Inschrift kann aber in ihrer quälenden Vieldeutigkeit gegen eine so einfache Darstellung ins Feld geführt werden. Vyd wird, streng genommen, nur in Verbindung mit Jans Leistung, also mit der Vollendung des Werkes, erwähnt. Daß Hubert es in seinem Auftrag begonnen habe, wird nicht ausdrücklich gesagt. Daraus hat man neuerdings weitgehende und kühne Schlüsse gezogen und allerlei Vermutungen über den Auftrag ausgesponnen. Der Genter Bürger habe das ursprünglich von einem der bekannten Fürsten jener Zeit dem Hubert anvertraute Altarbild in unfertigem Zustand an sich gebracht und von Jan zu Ende führen lassen. Diese Hypothese schwebt in der Luft, zumal da wir von Beziehungen Huberts zu Fürstlichkeiten rein gar nichts wissen. Überdies sieht man nicht ein, wenn Philipp der Kühne († 27. April 1404) oder Willem von Holland († 31. Mai 1417) der Urstifter gewesen wäre, weshalb nicht einer ihrer Erben und Nachfolger getan hätte, was der Genter Bürger getan haben soll. Auch ist die Zeit-

spanne zwischen den Todesjahren dieser Fürsten und dem Abschluß des Werkes allzu groß. Die Argumente für die Vermutung sind von geringer Beweiskraft. Der Turm der Utrechter Kathedrale soll auf Willem von Holland hinweisen, in dessen Machtbereich Utrecht lag. Im übrigen hat man vorzugsweise mit Porträtnachweisung operiert. Wenn (siehe oben, wo die »gerechten Richter« beschrieben sind) Philipp der Kühne auf dem Schimmel an erster Stelle dargestellt ist, so sind daraus noch keine Schlüsse gestattet auf die Zeit des Auftrags oder gar auf die Person des Auftraggebers. Hubert oder Jan van Eyck könnten sehr wohl das Bildnis des längst Verstorbenen, der der erste flandrische Graf aus burgundischem Geschlecht und der Großvater ihres Herrschers, des anderen Philipps war, eingefügt haben, ohne daß jener Fürst irgendetwas mit ihnen oder mit dem Altare zu tun gehabt hätte. Und dasselbe gilt für den Duc de Berry, wenn anders sein Portrait wie Durrieu meint, hier nachweisbar wäre*.

Befremdlich — dies ist zuzugestehen — bleibt die Stelle, an der Jodocus Vyd erscheint. Er und seine Ehefrau beten gleichsam im Vorhofe des Tempels; ihre Andacht ist nicht auf den Zielpunkt der allgemeinen Verehrung gerichtet. Als das Natürliche erschiene die Position des Stifters auf der Innenseite der Flügel. Man könnte wohl auf den Gedanken kommen, die Stifterbildnisse gehörten nicht zum ursprünglichen Plan, Jan habe sie, weil kein anderer Platz dafür mehr frei war, auf der Außenseite untergebracht, und weiter folgern, daß Jodocus Vyd auf die Anlage des Werkes kein Einfluß gehabt habe. Wie dem auch sei, irgendeine haltbare Hypothese in bezug auf den Urstifter, wenn anders Jodocus Vyd es nicht war, ist keineswegs aufgestellt worden.

* Gazette d. b. a. Februar 1920 I S. 77 ff.

DAS PROBLEM: HUBERT ODER JAN
DIE LEBENSGESCHICHTLICHEN DATEN

BEGIERIG, den Schöpfer des Genter Altarwerks kennen zu lernen, und bereit, ihn als den Begründer der niederländischen Tafelmalerei zu verehren, stoßen wir in der Inschrift auf zwei Meisternamen und werden dadurch in Spannung und Unruhe versetzt. Den Anteil Huberts von dem Jans zu scheiden, ist eine lockende und quälende Aufgabe. In dem überaus gewissenhaften Buch Weales findet man die Meinungen der Kunstforscher zitiert und bemerkt mit Erstaunen, daß beinahe jede Tafel von irgendjemandem dem einen, von einem anderen dem zweiten Bruder zugeteilt worden ist.
Wenn Hubert das Werk begann, Jan es zu Ende führte, so ist die Grenzlinie, wo der eine Meister aufhörte und der andere einsetzte, zu suchen und als Ergebnis eingehender Prüfung die Vorstellung von zwei Persönlichkeiten, die nebeneinander tätig gewesen wären, zu erwarten. Diesem Ziele zu ist die Betrachtung gerichtet worden, mit fragwürdigem Erfolge. Man hat mit einiger Resigniertheit sich des öfteren zu der Vorstellung gerettet, die Arbeit Huberts wäre nicht neben der Jans zu suchen, sondern unter der Jans. Hubert hätte das Ganze entworfen, vielleicht auch alle Tafeln gezeichnet, einige davon auch schon gemalt, Jan aber alles übergangen. Wir besäßen also nicht die Schöpfung zweier Brüder in dem Sinne, daß der eine diese, der andere jene Teile geschaffen, vielmehr in dem Ganzen ihre ge-

meinsame Arbeit, die weder rein als Produkt Huberts noch als Äußerung Jans angesehen werden könnte.

Die Scheidung der beiden Hände im Genter Altar ist deshalb so dringlich, weil wir damit zugleich die Frage lösen, wer, ob Hubert oder Jan, die genial bewegende Kraft besessen habe, die das Schicksal der niederländischen Kunst entschied. Freilich scheint die Inschrift des Genter Altares gerade diese Frage unzweideutig zu beantworten, da ja Hubert als der Unübertroffene dem Bruder übergeordnet ist. Wenn zwei Brüder gemeinsam Außerordentliches vollbringen, sind wir nach allgemeiner Erfahrung geneigt, den einen für den Führer, den anderen für den Gefolgsmann und Nachahmer zu halten. Das Genie ist selten, und daß einem Elternpaare zwei geniale Söhne geschenkt worden seien, unwahrscheinlich bis an die Grenze der Unmöglichkeit. Hubert, der das große Werk allein unternahm, scheint im Einklange mit der Inschrift, als der Mann des Schicksals nicht entthront werden zu können. So ungefähr lägen Fragestellung und Antwort, wenn wir außer dem Genter Altar und seiner Inschrift nichts von den Brüdern wüßten und besäßen.

Die Tradition, soweit sie uns in Schriftquellen aufbewahrt ist, fällt zu Gunsten Jans — gegen den Wortlaut der Genter Inschrift — in die Wagschale. Die ältesten Stimmen rühmen ihn — nur ihn — stellen ihn an die Spitze der altniederländischen Maler und geben der Überzeugung, daß er die Malkunst im Norden auf eine höhere Stufe gehoben habe, dadurch Ausdruck, daß sie ihm die Erfindung der Ölmalerei zuschreiben. Von Hubert ist in der ältesten Literatur nicht die Rede. Die ersten Aussagen kommen aus Italien. Cyriacus* von Ancona (1391 — 1457) nennt um

* Colucci, Antichità Picene XV 143.

1450 als die berühmtesten niederländischen Maler »Joannem praeclarum Brugiensem, picture decus« vor dem noch lebenden »Rugerius in Bursella« (Rogier van der Weyden). Bartolomeo Facio* schreibt um 1454 »Johannes Gallicus nostri saeculi pictorum princeps iudicatus est« und beschreibt dann einige Gemälde von ihm, die er in Italien gesehen hatte. Dieses Urteil eines Italieners, der wenige Jahre nach dem Tode Jans diesen Niederländer als den vornehmsten Maler des Zeitalters schlechthin bezeichnet, ist als ferner Widerhall seiner Wirkung höchst bemerkenswert.

Filarete in seinem Traktat über die Architektur** nennt um 1464 als die größten Ölmaler nur Jan van Eyck und Rogier (nicht Hubert). Giovanni Santi zählt in seiner Reimchronik*** eben diese beiden Niederländer auf. Jean Lemaire schrieb zwischen 1504 und 1511 ein Gedicht mit dem Titel »La Couronne Margaritique«† in dem er mehrere niederländische Maler rühmt, dabei Hugo van der Goes und Dierick Bouts. Auch hier nichts von Hubert, während Jan als »le roy des peintres« gefeiert wird »du quel les faits parfaits et mignonnetz ne tomberont jamais en oubly vain.«

Dürer spricht in seinem berühmten Tagebuch (1521) von »des Johannes und der andern Ding« nach dem Besuch in Brügge und betrachtet zu Gent des Johannes Tafel »eine überköstliche, hochverständige Malerei und insbesondere die Eva, Maria und Gottvater sind sehr gut.« Weale†† interpretiert freilich: nicht Jans

---

* liber de viris illustribus, gedruckt Florenz 1745.

** Ms. in der Magliabechiana S. 182.

*** Ms. im Vatikan.

† Gedruckt Lyon 1549.

†† A. a. O. LXXV.

Werk sei gemeint, sondern die Darstellung der Johannes-Vision —, wie mir scheint, mit Unrecht.

Don Felipe de Guevara, der 1535 Carl V. nach Tunis begleitete, schrieb »comentarios de la pintura«, die Ponz 1788 herausgab. Er nennt als die Größten des Nordens Johannes, Rugier und Patinier*.

Vasari schreibt in der ersten Auflage** der »vite« die Erfindung der Ölmalerei wortreich dem Jan van Eyck zu und nennt Huberts Namen erst in der zweiten Auflage seines Buches 1568.

Noch 1562 rühmt Markus von Vaernewyck*** nur Jan van Eyck in Verbindung mit dem Genter Altar, nennt den Geburtsort »Maeseyc een stedeken in ruudt Kempen lant«, er zählt als Brügger Meister auf Hugo van der Goes, Rogier, den deutschen Hans (Memling) und »boven allen« Johannes van Eyck.

Um diese Zeit wendet sich das Blatt; plötzlich taucht der Name Huberts auf und wird von nun an regelmäßig neben dem Jans genannt. Ohne jeden Zweifel hängt diese Wendung mit der Reinigung des Altares durch Scorel und Blondeel zusammen. Bei dieser Reinigung las man die Inschrift und vernahm mit Erstaunen, daß zwei Meister an dem Werke tätig gewesen waren, außer Jan, dessen Ruhm nie ganz verschollen war, Hubert, dessen völlig entschlafener Name jetzt zu erwachen begann. Der Maler Lucas de Heere verfaßte 1559 eine Ode†, die wortreich den Genter Altar

---

* C. Justi, Bonner Vorträge, Bonn, 1912, S. 28, im Aufsatz: Margaretha von Österreich.

** 1550, im Cap. XXI und in der Biographie Antonellos.

*** Nieu Tractaet eude curte bescryvinghe van dat edel graefscap van Vlenderen, Gent, Strophe 102 und 121.

† Den Hof en Boomgard der Poësien 1565 (ein Exemplar des sehr seltenen Buches in der Universitäts-Bibliothek zu Gent) S. 35—38.

feiert und die erste gedruckte Erwähnung Huberts van Eyck enthält. Dieses Gedicht wurde in der Kapelle an die Wand geheftet. Zuerst wird in den Eingangsworten Jan als der Autor des Altars genannt, offenbar unter dem Zwange der älteren Tradition, dann aber wird von zwei Malern gesprochen. Hubert, der das Werk begonnen habe, läge in der Kapelle begraben und bei ihm seine Schwester, die ebenfalls bedeutende Malereien geschaffen hätte. De Heere ist der erste Autor, der von den Bildnissen der beiden Maler in der Gruppe der »gerechten Richter« spricht. Die folgenden Erzählungen, die wir in den späteren Werken Vaernewycks* finden, bei Guicciardini**, in Vasaris 2. Auflage und schließlich bei Carel van Mander (1604) wiederholen die Daten zum Teil in breiter Ausschmückung, und die Eyck-Legende, die Lucas de Heere gepflanzt hatte, wuchs von dieser Zeit an kräftig empor. Guicciardini spricht zuerst ausführlich von Jan, gibt das Datum 1410 für die Erfindung der Ölmalerei und hängt seinen Satz über Hubert, also das kürzlich entdeckte Wissen, etwas verlegen hintenan mit den Worten »a pari a pari di Giovanni andava Huberto suo fratello qui viveva et depingeva continuamente sopra le medesime opere, insieme con esso fratello«. Vasari, der seine neue Kenntnis einem Briefe Lambert Lombards und Mitteilungen von Dominic Lampsonius und Guicciardini entnahm, nennt nun auch Hubert und schreibt ihm, nicht dem Bruder, die Erfindung der Ölmalerei zu. Vaernewyck in »Den Spieghel der Nederlandscher Audtheyt« bringt einige Daten zum ersten Mal, in-

* Den Spieghel der Nederlandscher Audtheyt, Gent, 1568 und van die Beroerlicke Tijden in die Nederlanden 1566—1568 (Ms. in der Universitäts-Bibliothek zu Gent, herausgegeben von M. F. v. d. Haeghen, 1872).

** Descrittione 1567.

dem er Hubert als den älteren Bruder bezeichnet, eine Vorstellung, die vermutlich keine andere Grundlage hat als den Umstand, daß er das Werk begann und vor Jan starb. Jan sei in jungen Jahren gestorben, aber der Hauptmeister gewesen.

Eine schwache Spur ist entdeckt worden von einer Tradition in Hinsicht auf Hubert van Eyck, die zeitlich vor der Wiederbeachtung der Inschrift liegt. Ein deutscher Arzt, Joachim Münzer, reiste 1495 in den Niederlanden und notierte in Gent einige Sätze* über den Altar. Er nennt überhaupt keinen Autornamen, berichtet aber merkwürdigerweise, wahrscheinlich doch nach einer Küstererzählung, der Meister sei vor dem Altare beigesetzt, womit er ein Faktum vermeldet, das auf Hubert, nicht aber auf Jan bezogen, zutreffend ist.

Halten wir uns an die Wirkung auf die Zeitgenossen und die Meinung der Menschen in der Zeit zwischen 1450 und 1550, so ist Jan — und nicht Hubert — der Begründer der niederländischen Tafelmalerei.

Was wir aus Urkunden über das Leben der Brüder erfahren, bestätigt Jans überlegene und außerordentliche Stellung, da wir beobachten, daß die kunstliebenden Fürsten sich eifrig um ihn bemühen, indessen die spärlichen Eintragungen, die sich auf Hubert beziehen, nur von Ansässigkeit in Gent und einer von den Bürgern dieser Stadt anerkannten Tüchtigkeit berichten.

Was van Mander an biographischen Angaben vorbringt, beruht auf der Ode Lucas de Heeres und ist der Niederschlag von Kombinationen, die seit 1550 üppig gediehen waren. Hubert sei um 1366 zu Maaseyck zur Welt gekommen — Jan einige Jahre später. Hubert sei der Lehrer Jans gewesen. Diese Vorstellung von

* Voll, Beilage der Allgemeinen Zeitung 7. September 1899, Nr. 294.

dem Zeit- und Lehrverhältnis hat vermutlich nichts als die vermeintlichen Malerbildnisse im Genter Altare zur Grundlage. Keine Urkunde oder zuverlässige, in die Zeit der Brüder zurückreichende Aussage gibt uns die Sicherheit, daß Hubert der ältere gewesen sei. Wir wissen von Hubert — abgesehen von der Inschrift des Genter Altares — überhaupt nichts weiter, als daß er 1425 in Gent den Stadtregenten zwei Entwürfe für ein Gemälde vorlegte, und 1426 eine Statue des heiligen Antonius, vermutlich zur Bemalung, in den Händen hatte, mit anderen Stükken eines von Robert Poortier gestifteten Altars*. Am 18. September 1426 starb er. Das ist alles.

Unvergleichlich reicher fließen die biographischen Quellen in bezug auf Jan. Wir verfolgen die Laufbahn dieses Meisters**:

1422 — 1424, vom 24. Oktober 1422 bis zum 11. September 1424: Jan empfängt regelmäßige Zahlungen im Dienste Johanns von Bayern, des Grafen von Holland, für Arbeit, die er im Haag, im Palaste, auszuführen hatte.

1425, 19. Mai: Er wird von Philipp dem Guten zum Hofmaler und »varlet de chambre« ernannt.

1425, 2. August: Er wird bezahlt für Mühe und Kosten einer Reise von Brügge nach Lille im Auftrage seines Gönners.

1425 — 1441: Regelmäßige Zahlungen aus der Kasse Philipps.

1426, 26. August: Eine besondere Zahlung für eine Pilgerfahrt und geheime Reise im Auftrage des Fürsten.

1426, 27. Oktober: Zahlung für weite und geheime Reisen.

1427, Oktober: Reise in geheimer Mission. Aufenthalt in Tournay (18. — 20. Oktober).

---

* Stadtarchiv Gent. Wörtliche Auszüge: Weale a. a. O. S. XXVIII, XXIX, XXXII.

** Weale S. XXVII ff., Archive im Haag, in Lille und Brügge.

1428, Februar: Aufenthalt in Lille.

1428, 3. März: Order Philipps, das Gehalt Jans weiter auszuzahlen.

1428, 19. Oktober — 1429 Weihnacht: Jan van Eyck reist mit einer Gesandtschaft im Auftrage Philipps nach Portugal zu dem König Johann I. Der Burgunderfürst warb um die Hand Isabellas, der Tochter Johanns, und der Maler hatte ein Portrait der Infantin auszuführen. Der ausführliche Bericht über diese Reise im Archiv zu Brüssel, abgedruckt bei Weale S. LV ff.

1430: Aufenthalt in Brügge.

1430 (?)— 16. Mai 1432: Arbeit am Genter Altar (in den Urkunden ist kein Anhalt dafür zu finden, daß sich Jan in Gent aufgehalten habe).

1431: Jan kauft ein Haus in Brügge.

1432, zwischen dem 17. Juli und dem 16. August: Die Bürgermeister von Brügge besuchen Jans Werkstatt, um einige Arbeiten des Malers zu betrachten.

1433, vor dem 19. Februar: Philipp von Burgund besucht das Atelier des Meisters.

1433 (?): Jan heiratet Margarete....

1434, vor dem 30. Juni: Dem Meister wird ein Kind geboren, zu dessen Taufe Philipp von Burgund sechs silberne Gefäße schenkt.

1434: Jan van Eyck arbeitet an acht Statuen der Grafen von Flandern für das neue Stadthaus in Brügge. Er hatte die Vergoldung und Bemalung von sechs dieser Figuren auszuführen.

1436: Reise in geheimer Mission für Philipp.

1441: Jan van Eyck arbeitet an einem Flügelaltar für Nicolas van Maelbeke, der in Ypern lebte.

1441: Tod des Meisters vor dem 9. Juli, an welchem Tage die Kosten für seine Beisetzung in S. Donatiain gebucht sind.

Eine zusammenfassende Betrachtung der Urkunden* und ein sorgfältiges Studium ihres Wortlauts ergeben das Lebensbild eines glücklichen und wohlbelohnten Meisters. Nachdem Jan van Eyck von Holland nach Flandern übergesiedelt war, hielt er sich mit Vorliebe in Brügge auf und verließ diese Stadt, wo er ein Haus erwarb und eine Familie gründete, nur im Auftrage seines Fürsten, der ihn bald hierhin, bald dorthin rief oder sandte. Johann von Bayern starb am 5. Januar 1425, und wenige Monate später wurde der Maler von dem Burgunderfürsten in Dienst genommen und darin festgehalten bis zu seinem Tode. Oft wird der treuen und ausgezeichneten Leistungen Jans gedacht.

Offenbar lag dem Fürsten sehr viel an der Kunstfertigkeit wie auch an der Persönlichkeit dieses »varlet de chambre«. Die Zahlungen aus der fürstlichen Kasse setzen nicht aus, und die Beziehungen zwischen dem Herzog und dem Maler reißen nicht ab, obwohl Jan van Eyck sich offenbar eine verhältnismäßig unabhängige Stellung gesichert hatte. Er verweilte nicht dauernd am Hofe und wahrte sich die Freiheit, für andere Auftraggeber zu arbeiten. Ja, soweit wir sein Werk übersehen, wurde seine Arbeitskraft, von den teilweise geheimnisvollen Reisen abgesehen, nicht in beträchtlichem Maß von dem Fürsten in Anspruch genommen. Von den Arbeiten, die er für seinen Gönner schuf, wissen wir nicht viel, abgesehen von der merkwürdigen Weltkarte, die er — nach Facios Bericht — geschaffen hat. Der Herzog zog

* Dabei ist zu berücksichtigen, daß die urkundlichen Eintragungen lückenhaft sind, weil die Rechnungsbücher für mehrere in Betracht kommende Jahre fehlen.

den Meister, sobald es durch das Ableben des bayerisch-holländischen Vetters möglich wurde, an seinen Hof und war stolz darauf, den Maler, den er ehrte und würdigte, wenigstens der Form nach bei seinem Gesinde zu halten.

Wir besitzen Gemälde, die durch unzweifelhafte Bezeichnung als Schöpfungen Jans gesichert sind, ferner den Genter Altar, an dem — laut der Inschrift — Hubert und Jan gearbeitet haben, endlich eine Reihe unsignierter Bilder Eyckschen Stils, dabei auch Buchmalereien, die von Hubert oder von Jan sein könnten. Der Genter Altar scheint, wie schon die Beschreibung erkennen ließ, Risse und Spalten genug zu bieten, wo die Zerteilung mit kritischem Eisen erfolgreich einsetzen könnte, um jene Scheidung, die von der Meistersignatur gefordert wird, vorzunehmen. Hubert hat den Plan festgestellt, über das Ganze disponiert, den Inhalt gegliedert. Die Ehre der Erfindung fällt ihm zu, soweit nicht der Auftraggeber oder ein geistlicher Berater dabei mitgewirkt hat. Was Jan allein geschaffen hat, sieht neben dem Genter Altar — der Absicht nach — bescheiden aus. Hubert begann das Werk zu einer Zeit, als Jan nicht in seiner Nähe war, wie überhaupt die in der älteren Literatur gehegte Vorstellung von Zusammenarbeit der Brüder allen gesicherten Nachrichten widerspricht. Spätestens 1422 haben sich die Wege der Brüder getrennt und nie wieder vereinigt.

JAN VAN EYCKS SIGNIERTE WERKE

DIE beglaubigten und datierten Bilder Jans sind sämtlich nach der Vollendung des Genter Altars entstanden. Das Studium dieser Schöpfungen, das uns eine Anschauung von der Schaffensweise des Meisters verschafft, liefert zugleich den Maßstab zur Beurteilung des Genter Altars und aller unsignierten Werke Eyckschen Stils.

Die unzweifelhaften und datierten Bilder, die von Jan van Eyck erhalten sind, folgen so aufeinander:

1432: Das Bildnis des sogenannten Tymotheos in der National Gallery zu London (10. Oktober).

1433: Das Bildnis des Mannes mit dem Turban in der National Gallery zu London (21. Oktober).

1433: Maria mit dem Kinde in der National Gallery zu Melbourne in Australien (aus der Ince Hall Sammlung).

1434: Das Doppelporträt Giovanni Arnolfinis und seiner Gattin in der National Gallery zu London.

1436: Das Bildnis des Jan de Leeuw in der Staatsgalerie zu Wien.

1436: Die Madonna mit Heiligen und mit dem Stifter van der Paele in der Akademie zu Brügge.

1437: Die heilige Barbara — unfertig — im Museum zu Antwerpen, (Ertborn-Sammlung).

1439: Das Bildnis der Margarete van Eyck, der Gattin des Meisters, in der Akademie zu Brügge (17. Juni).

1439: Die Madonna am Brunnen in dem Museum zu Antwerpen (Ertborn-Sammlung).

DAS BILDNIS VON 1432 IN LONDON, das die Galerie 1857 für 189 Pfund Sterling 11 Schilling von dem Münchener Maler Carl Roß erworben hat (Nr. 290—34×19), zeigt auf der steinernen Brüstung den Namen (?) der gewöhnlich »Tymotheos« gelesen wird, darunter »LEAL SOUVENIR«, was wohl sagen soll: zu treuem Gedächtnis, sowie in der dritten Zeile: »Actū aⁿᵒ Dⁿ · 1432 · 10 · die Octobris · a Joh de Eyck«. Der vermeintliche Name ist teilweise mit griechischen Lettern geschrieben—TUM · OTHEOI—. Der Mann von mittlerem Alter ist halb seitlich nach links gewendet, er hält in der Rechten ein beschriebenes Papierblatt, das gerollt ist. Sein Gewand mit schmalem Pelzbesatz ist tiefrot, seine Kopfbedeckung grün. Die Kraft der einfachen und harmonischen Farbenwirkung ist unvergleichlich, da die Lokalfarben sich von dem dunkelen, aber keineswegs totschwarzen Grund abheben, das etwas bräunliche Fleisch des Kopfes und der Hand milde leuchten, und die kühl steinfarbige Brüstung, deren harte Stofflichkeit mit Brüchen und kleinen Löchern eingehend nachgeahmt ist, das Helldunkel sowie die Stofflichkeit der wollenen Gewebe und des Fleisches weicher, wärmer und tiefer wirken macht. Der Lichteinfall ist der Kopfwendung genau entgegengerichtet, das Antlitz dem Lichte zugewendet, sodaß Augen, Nase, Stirn und Mund gleichmäßig in mählichen Übergängen modelliert aufs reinste und klarste ausgebildet werden, die Umrißlinie auf der Lichtseite den Bau des Kopfes deutlich hervortreten läßt, und die Dunkelheit sich an den Wangen sammelt. Mit tiefem Schatten ist der Kopf gegen T. XVIII

den Hals abgesetzt, und das verkürzte Ohr, das starke Akzente von Hell und Dunkel aufnimmt, markiert die Grenze des Kopfes auf der Schattenseite. Mit eben der beglückenden Abrundung wie der Kopf ist die greifende Hand in ihrer Verkürzung geformt. Der in Blickrichtung und Gefühlsausdruck völlig ruhige Mann mit dem großen etwas fleischigen Mund, der breiten, ein wenig aufgestülpten Nase und müden Augen ist in seinem individuellen Wesen, einer bescheidenen, leidenden, scheuen und staunenden Güte, überzeugend geschildert. Der gerechten Bewunderung für die maßvolle Meisterschaft, die in diesem Werke waltet, hat Karl Voll* am lautesten Ausdruck verliehen.

T. XIX DAS PORTRÄT VON 1433 IN LONDON, das die National Gallery von H. Farrer 1851 für 315 Pfund Sterling erworben, das in der Arundel-Sammlung und später im Besitze des Viscount Midleton gewesen ist (Nr. 222–26×19 ohne den Rahmen), trägt auf dem Rahmen die Inschriften »Als · ich · can« — »Joh · de · Eyck · me · · fecit · ano MCCCCXXXIII 21 · Octobris«.

Der Mann, bei hohen Jahren, trägt eine auffällig große Kopfbedeckung, die turbanartig, verknotet und verschlungen, aus kühl rotem Stoff, einen heftig erregenden Eindruck hervorruft. Sonst spricht nur das faltenreiche Antlitz, da von den Händen nichts sichtbar ist, und das Kleid sich schwach nur von dem neutral dunkelen Grund abhebt. Der Kopf hat Teil an der Unruhe des Turbans, da die Blickrichtung von der Kopfwendung ein wenig abweicht. Die Augen sind dem Beschauer zugedreht. Die Modellierung arbeitet mit stärkeren Mitteln als in dem Portrait von 1432. Die Nase ist durch kräftigen Schatten herausgehoben, und

* Die Werke des Jan van Eyck S. 1 ff.

mit aufzeigender Betonung sind Falten und Runzeln eingetragen. Der Kopf mit dem schmalen fest geschlossenen Mund ist trotz markanter Formen seelisch nicht so individuell wie der sogenannte Timotheus und bei weitem nicht so menschlich zeitlos. Das Verkniffene und Versteckte im Ausdruck scheint eher der Zeit als diesem Mann eigen zu sein. Vielleicht stand der Maler dem Auftraggeber vergleichsweise fremd gegenüber. Zum Teil erklären sich einige Schwächen durch den Zustand der Malerei, der nicht gerade schlimm, aber auch nicht von gleichmäßiger Makellosigkeit ist. Der Schluß auf Unechtheit, den Voll* aus seiner an sich feinen Analyse des Bildes zieht, ist ganz unberechtigt.

DIE MADONNA aus der Sammlung C. J. Weld-Blundell (Jnce Hall bei Liverpool), die 1922 an die National Gallery of Victoria, Melbourne, verkauft worden ist**, war in England ziemlich verborgen, und mehrere Kunstforscher, die über das Bild geschrieben haben, hatten es nie zu Gesicht bekommen. Sie war ausgestellt im Burlington House 1884, im Burlington Club 1892 (Lichtdruck in der Publikation dieser Ausstellung) und in der Guildhall 1906 (22,5×15). Maria sitzt auf einem niedrigen Stuhl, von dem gar nichts sichtbar, der von ihrem weit ausgespannten Mantel gänzlich verdeckt ist, in einer Stube unter einem Thronhimmel aus blau-goldenem Brokat. Sie hält mit beiden Händen ein großes Buch, in dem das auf ihrem Schoß sitzende Christkind blättert. T. XX

Vor dem kürzlich erfolgten Verkauf ist das Bild in London durch den Restaurator Geo. Fred. Zink sorgfältig und glücklich gereinigt worden und befreit von dem schweren, verdorbenen Firnis,

* A. a. O. S. 91

** Art in America XI (1923) S. 143 ff.

unter dem alle Feinheiten und Farbennuancen unsichtbar lagen. Die Inschriften:

COPLETV̄ AN̄O D.
MCCCCXXXIII
P IOHEM DE EYC
BRVGIS

links neben dem Brokat, und:

AAC IXH XAN

(wie auch sonst: Λ für L, C für S, X für C) rechts davon, sind früher gelegentlich angezweifelt worden. Man hat an die Möglichkeit gedacht, daß eine nach des Meisters Gewohnheit auf die Rahmenleiste gemalte Inschrift nachträglich auf die Bildfläche übertragen worden wäre. Nach Aussage des Restaurators hat sich die Schrift aber als gleichaltrig mit dem Ganzen erwiesen. Von zwei alten Kopien, die in Sizilien aufgetaucht sind — übrigens nahezu ein Beweis dafür, daß auch das Original, das eine Notiz in italienischer Sprache auf der Rückseite zeigt, in Sizilien war — trägt die eine, die jetzt in Rom bei den Erben des Herzogs von Verdura bewahrt wird, dieselbe Inschrift wie das Urbild und an derselben Stelle.

Die Leibhaftigkeit dieser Madonna wirkt weniger von ihrer etwas vagen Körperlichkeit als vielmehr von dem Ganzen her, das aus der Figur und der Örtlichkeit besteht, und durch das Licht zu einem Ganzen geworden ist. Das Gewand ist mit einiger Üppigkeit und mit Freude am Linienspiel in Dreieckform ausgebreitet und füllt unten die Bildfläche. Maria sitzt halb seitlich, schräg zum Beschauer, und hält das Kind in derselben Richtung. Dadurch wird der Figur ein auf dieser Zeitstufe überraschender, unkirchlicher Charakter verliehen, der im Einklange steht mit

der liebevoll ausführlichen Darstellung des Raumes. Die Sonne stiehlt sich durch das schmale Fenster herein, malt den Schlagschatten der Verbleiung auf die Laibung, läßt ein Glasgefäß aufleuchten, die Blumen des Brokates strahlen, Metallgeräte funkeln und durchseelt die Kammer mit stimmungsstarker Dämmerung.

DAS PORTRÄT ARNOLFINIS UND SEINER GATTIN VON 1434 T. XXI (Nr. 186 bis 84,5×62,4) in der National Gallery hat die vornehmste Herkunft. Don Diego de Guevara, ein Würdenträger zu Zeiten Kaiser Maximilians, der die Tafel mit Flügeltüren und seinem Wappen versehen hatte, schenkte sie vor 1516 der Margarete, der Statthalterin der Niederlande. Im Inventar* der reichen Kunstschätze Margaretes von 1516 wird das Bild aufgeführt als »Ung grant tableau qu'on appelle Hernoul le fin, avec sa femme dedens une chambre... Fait du painctre Johannes«. Der Name ist entstellt, wie Weale scharfsinnig interpretiert hat, aus Giovanni Arnolfini, der, aus Lucca gebürtig, seit 1420 als Kaufherr in Brügge lebte und am 11. September 1472 starb. Sein Weib hieß Giovanna Cenani. Im sechzehnten Jahrhundert, nach dem Tode der Maria von Ungarn, in deren Inventaren es zu finden ist, kam das Bild in königlich spanischen Besitz, fiel gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts in die Hände eines französischen Generals, wurde nach der Schlacht bei Waterloo von einem englischen General in einem Brüsseler Haus »gefunden« und 1842 für 730 Pfund Sterling an die National Gallery verkauft.

Dargestellt scheint ein Verlöbnis zu sein mit Betonung des Raumes, in dem Mann und Frau die Hände ineinander legten. Vielleicht gingen Auftrag und Absicht auf nichts als ein Doppel-

* Archiv in Lille, die Eintragung wörtlich bei Weale... S. 70.

porträt, und der Meister stieß zu erzählender Gestaltung aus Eigenem vor. Jedenfalls ist die Komposition einzigartig. Und niemand im fünfzehnten Jahrhundert hat sich an Nachahmung gewagt. Es gibt sonst im fünfzehnten Jahrhundert in den Niederlanden kein Bildnis in ganzer Figur, geschweige zwei Porträtfiguren in einem Raum. Erst im siebzehnten Jahrhundert wird dieser Kompositionstypus gebräuchlich und kleineren Talenten zugänglich. Jan van Eyck greift mit genialer Selbständigkeit der Entwicklung voraus, getrieben durch seine Neigung für Raum, Licht und natürlichen Zusammenhang. Er löste das Paar nicht aus dem räumlichen und farbigen Verbande der Örtlichkeit, in der er es erblickt hatte. Was er bietet, ist zugleich momentan, als Bannung der an bestimmtem Ort zu bestimmter Stunde erfolgten Vereinigung, und feierlich mit der Stimmung sakramentaler Symbolik. Der Auftrag und die Tat des Genies gingen vermutlich weit auseinander. Was immer dieses Gemälde der Absicht nach war, wir erblicken eine dämmrig durchsonnte Kammer mit stillebenartig durchgeführtem Gerät, mit Möbeln, einem runden Spiegel an der Rückwand, einem Kronleuchter aus Messing, erblicken zwei Menschen, den Kaufherrn in würdigem Schwarz ganz porträtmäßig, die Frau minder individuell, dem Madonnentypus genähert, erblicken ein Genrebild, dem banale Verständlichkeit mangelt, ein Bildnisstück, das durch die Gesten von Mann und Weib, durch die Dinge in der Kammer, sowie namentlich durch die Beleuchtung in eine geheimnisvolle, mehr singende als sagende Erzählung umgewandelt ist.

Der merkwürdige Wortlaut der Künstlerinschrift »Johannes de eyck fuit hic« oberhalb des Spiegels, in dem das Paar vom Rükken zu sehen ist und der Raum mit Linien, die im gewölbten

Rundspiegel gebogen erscheinen, und eine Tür, durch die der Maler mit einem Begleiter eintritt, soll vielleicht ausdrücken: der Meister ist hier gewesen, dabei gewesen, als Zeuge.

Symmetrisch geordnet um die Mittelachse, die durch den herabhängenden Leuchter aus gelbem Metall, den dunkelen Spiegel an der Wand sowie durch den Hund, der zwischen Mann und Weib steht, gebildet wird, sind die Menschen und die Dinge an ihren Orten, und die vielen senkrechten Graden des Fensterrahmens und des Betthimmels, in deren System einige Hauptlinien der Gewandung, wie das mit weißem Pelz leuchtende lange Ärmelloch im Frauenkleide, eingefügt sind, rahmen und verfestigen das Beieinander zu weihevoller Monumentalität. Auch dem geringsten Dinge wird durch die ernste und innige Gewissenhaftigkeit, mit der es ausgebildet ist, Bedeutung und Wert eines Kultgegenstandes verliehen.

Arnolfini richtet den Blick nicht auf die Braut oder Gattin, er streckt seine Hand aus, an die sie zurückhaltend und scheu ihre Hand legt, und sieht mit undeutbarem Ausdrucke, die andere Hand »sprechend« erhebend, ohne damit etwas zu sagen, geradeaus. Sie steht in gemessenem Abstande, mit zarten Händen, und blickt mit leicht gesenktem Kopf träumerisch ins Leere. Die Wirkung vereinigt in einziger Art blutvolle Gegenwärtigkeit, italienische Würde und gotische Anmut, kirchliche Befangenheit und patrizierhaften Reichtum. Die Beziehung zwischen Weib und Mann ist keusch ausgedrückt. Die aufspürende Entdeckerfreude des Meisters ist in diesem unvergleichlich hohen Gemälde zu weiser Besonnenheit gemäßigt, ohne daß das Feuer erkaltet wäre.

DAS BILDNIS JANS DE LEEUW, eines Goldschmiedes in der Wiener Galerie (Nr. 625 — 33×28), zeigt auf der Rahmenleiste ringsum die Inschrift: JAN DE (das Bild eines Löwen) OP SANT ORSELEN DACH — DAT CLAER EERST MET OGHEN SACH. 1401. — GHECONTERFEIT NV HEEFT MI JAN — VAN EYCK WEL BLIJCT WANNERT BEGAN · 1436.

Die unterstrichenen, im Original nicht markierten Buchstaben, die Zahlenbedeutung haben, ergeben als Chronostichon die Daten 1401 und 1436*.

Der Kopf ist ähnlich gewendet wie der des Turbanträgers in London, doch sind hier beide Arme über den Bildrand gehoben, und die rechte Hand, die einen Ring hält, ist sichtbar. Das Bild hat stark gelitten, sodaß es die Eigenschaften, die wir zu erwarten haben, nicht in allen Teilen zeigt. Eine scharfe Absuchung der unrein gewordenen Oberfläche läßt Feinheiten der Zeichnung und Modellierung noch genug erkennen, den Verdacht zu verscheuchen, daß das Gemälde eine Kopie oder Fälschung sei.

T. XXIII, XXIV

DAS ALTARBILD GEORGS VAN DER PAELE, datiert 1436, ist, vom Genter Altar abgesehen, die größte Tafel, die wir von Jan van Eyck besitzen. Aus der Kirche Sanct Donatian ist es in die städtische Galerie von Brügge gekommen, nachdem es den Franzosen, die es 1794 nach Paris genommen hatten, wieder entrissen worden war (Nr. 1 in der Galerie — 122×157). Die Inschrift auf dem Rahmen unten lautet: Hoc opus fecit fieri Magister Georgius de Pala, huius ecclesiae canonicus, per Johannem

* Voll a. a. O. S. 97, der freilich mit der Tendenz, das Bild zu verdächtigen, die Richtigkeit der Zahlenspielerei bezweifelt, indem er das Y als zwei I rechnet.

de Eyck pictorem, et fundavit hic duas capellanias de gremio chori Domini 1434 completum anno 1436. — Die übrigen Inschriften preisen die Madonna mit denselben Worten wie im Genter Altar und spielen auf die Legende des heiligen Donatian an.
Die Tafel ist gut erhalten und zeigt wenig Übermalung, gar keine Verputzung, doch stört der an einigen Stellen trüb und krank gewordene Firnis die Wirkung. Eine Kopie in der Antwerpener Galerie, die aus dem sechzehnten Jahrhundert stammt, läßt manche Partien klarer erscheinen und zeigt das nackte Christkind ohne die aus Prüderie im Original hinzugefügte Bedeckung.
Der Madonnenthron, mit Stufen, Fußteppich und Brokatbaldachin, ist genau in der Mitte in reiner Frontalansicht aufgestellt, in einer Apsis von romanischer Formation, die dem Grundriß nach halbkreisförmig ist, mit einem ebenfalls runden Umgang dahinter. Da die Fenster im Umgange zum Teil durch Säulen verdeckt werden, und sich auch sonst verwickelte Verschiebungen infolge der Rundung der Baulichkeit ergeben, entsteht ein Reichtum, dessen der Meister Herr zu werden eifrig und stolz war. Der Raum wirkt freilich niedrig. Die Köpfe der Heiligen reichen bis an die Säulenkapitelle. Der Formenreichtum, durch symmetrische Ordnung gebändigt, wird durch die Vielfältigkeit der Lichtumstände gesteigert. Das Licht fällt voll und ziemlich scharf von vorn links auf die Figuren, während von hinten die Fensteröffnungen des Umgangs mit blinkenden Flecken die Grundwand zerteilen. Das vielgliedrige Gehäuse umschließt die Figurenreihe eng, aber nicht fest. Im vorderen Plan dehnt sich Gewandstoff an Gewandstoff mit der reichsten Abwechslung in Farbe und Materie: Donatian in schwerem, blau-goldenem Brokat mit Stikkerei, mit dem vergoldeten Kreuzstab und dem Rade, das bren-

nende Kerzen trägt, dann der gewirkte Teppich, das rote Madonnengewand mit Edelsteinen am Rande, sowie die Fläche des blauen Baldachins, rechts der Stifter in weiß mit grauem Pelz, endlich Georg im Harnisch aus dunkelem Metall und mit seidener Fahne. Der vom Teppich nicht bedeckte Boden zeigt Fliesen mit geometrischen blauen Ornamenten. An den Thronwangen und Kapitellen feine und scharfe Steinskulptur.

Die Figuren wirken vergleichsweise schwer und massig. Bei dem verhältnismäßig großen Maßstab gab der Meister den Körpern mehr Gewicht und festeres Gerüst als bei kleinfiguriger Gestaltung und stützte sich auf ad hoc geschaffene Naturstudien. So ist die überraschende plastische Klarheit des Christkindes zu erklären. Was an Realität und Monumentalität gewonnen wird, bedeutet Einbuße an Schwingung und fließender Anmut.

Der heilige Georg bringt einige Unruhe in das feierliche Beieinander. Man sieht seine Füße, während die übrigen Gestalten durch stoffreiche Gewandung mit dem Fußboden glücklich verbunden sind. Man sieht ihm auf die Füße; er steht unsicher, ist allein in Aktion und hat eine doppelte Aufgabe zu erfüllen, die ihn mit Verlegenheit zu erfüllen scheint. Seine jugendlich eckige Befangenheit wirkt seltsam neben der schweren Masse des alten Chorherrn, den er mit unsicher weisender Geste der Madonna empfiehlt, während er mit seiner Rechten grüßend den Helm lüftet. Sein Fahnenstab lehnt, da beide Hände beschäftigt sind, unsicher an der Schulter und dem linken Oberarm. Das etwas geneigte Antlitz ist zu leerem Lächeln verzogen.

Das Altarbild, das, abgesehen von dem kurzen Aufenthalt in Paris, stets in Brügge zu sehen war, hat beträchtliche Wirkung ausgeübt auf die Maler im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhun-

dert. Namentlich die plastisch geschlossene Madonnenfigur, das Sitzen des Christkindes mit dem hochgezogenen einen Bein, das parallel mit dem anderen abwärts gestreckten verläuft, ist mehrfach von jüngeren Brügger Malern übernommen worden.

a) In der Northbrook-Sammlung* zu London eine Kopie der Madonna in Halbfigur, angeblich mit dem Datum 1437 auf dem verlorenen Rahmen. Dem Stile nach im sechszehnten Jahrhundert entstanden.

b) Eine Kopie der Madonna mit dem Stifter war in der Quedeville-Sammlung**.

c) Eine Kopie der Madonna in Halbfigur in der Sammlung J. Fletcher Moulton, London, ausgestellt London New Gallery (Nr. 82), dem Stile nach um 1510 entstanden (31,5×24,5, also größer als das Urbild).

d) Ein Diptychon in der Sammlung Bartels in Cassel, 1513 datiert, mit der Kopie der Madonna in Halbfigur auf dem linken, einem jugendlichen Stifter auf dem rechten Flügel.

e) Die Madonna in Halbfigur, dem Stile nach um 1520 entstanden, im Kunsthandel zu New York (1913).

f) Die Madonna in Halbfigur, im Privatbesitz zu Madrid (32×22), von ausgezeichneter Qualität, um 1520 entstanden, von Jan Provost (?).

g) Die Madonna in Halbfigur, in der Sammlung Aldo Noseda, Mailand, von guter Qualität, um 1530 entstanden, von Ambrosius Benson (?).

h) Die Madonna bis zum Knie sichtbar, mit je einem musizieren-

---

* Katalog der Sammlung von Weale No. 25 und Weale im großen Eyck-Buch S. 84, 159, abg. zu S. 158.

** Weale S. 84.

den Engel zu ihren Seiten, aus der Sammlung James Simson, 1923 im deutschen Kunsthandel, von Adriaen Isenbrant.
Gegenseitig und frei umgewandelt ist das Christkind übernommen in ein bedeutendes, mit Unrecht Jan Gossaert genanntes Altarbild der Sammlung Weld-Blundell, Jnce Hall (ausgestellt London, Guildhall 1906, Nr. 60, abg. im Katalog dieser Ausstellung). Außer der Madonnenfigur hat der faltenreiche Charakterkopf des Stifters die Aufmerksamkeit am stärksten gefesselt. Eine lebensgroße, leere Kopie dieses Kopfes zu Hampton Court (Nr. 453 und 272), auf Leinwand (42×40), wird von Weale (a. a. O. S. 84, hierbei Abb.) »most certainly for an original study from life« erklärt. Adriaen Isenbrant hat den Kopf einem Gemälde der Gregorsmesse eingefügt (Madrid, Prado, Nr. 1864).

DIE HEILIGE BARBARA, die mit der Ertborn-Sammlung in das Antwerpener Museum gekommen ist (Nr. 410 — 32,2×18,6), bietet in dem unfertigen Zustand einen Einblick in des Meisters Arbeitsweise. Fast nur die Unterzeichnung, mit spitzem Pinsel auf dem Kreidegrund, ist vollendet. Hier, wo Farbe, Licht, Stofflichkeit, Helldunkel noch ausstehen, wird beobachtet, wie ernst es van Eyck mit der vorbereitenden Zeichnung nahm, wie nicht nur die Formgrenzen in allen Einzelheiten aufs schärfste und feinste festgestellt sind, sondern auch die modellierende Schattierung mit braungrauer Farbe durchgeführt ist. Im Himmel hat der Maler begonnen, blaue Farbe anzulegen.
Die Heilige ist sitzend, in reiner Vorderansicht dargestellt, doch bleiben Gelegenheit und Art ihres Sitzens verborgen hinter dem Vorhange des langen, weiten Kleides, das mit dem unteren Rande die ganze Bildfläche ausfüllt. Die geraden und langen Falten-

linien laufen fast alle, nahezu parallel, im spitzen Winkel zum Bildrande nach rechts abwärts, wodurch Bewegtheit in die sonst ruhige und symmetrische Komposition kommt. Der eiförmige Kopf der Heiligen genau im Zentrum der Bildfläche. Im Mittelgrunde ragt ein prachtvoller gotischer Turm auf, an dem gebaut wird. Der Maler hat die Gelegenheit wahrgenommen, ein Bild des Lebens einzuführen, mit dem Getriebe der Bauleute, die auf dem Turme arbeiten, unten in der Bauhütte Steine behauen und das Baumaterial herantragen, doch ist das Genrehafte ebenso wie das Landschaftliche untergeordnet, als das Wesentliche herrscht die Heilige, die durch ihr breit wurzelschlagendes Gewand wie eine Blume mit der Erde verbunden ist, und der Turm.

Auf dem Rahmen die Inschrift:

IOHES DE EYCK ME FECIT · 1437

Diese Tafel, die im achtzehnten Jahrhundert bei holländischen Sammlern war, auch bei Ploes van Amstel, gehörte einstmals jenem Lucas de Heere, der durch seine Ode auf den Genter Altar, sowie durch die Anregung, die er auf seinen Schüler Carel van Mander ausübte, so viel Gutes und Böses für die beginnende Eyck-Forschung getan hat. Van Mander erzählt nämlich von »een cleen conterfeytselke van een Vrouw-mensch.... met een landtschapken achter, dat maer ghedootverwet was (untermalt)«, das er im Hause seines Lehrers gesehen habe*.

DIE MADONNA AM SPRINGBRUNNEN in der Ertborn-Sammlung der Antwerpener Galerie (Nr. 411 — 19×12,2) trägt unten auf dem Originalrahmen die Signatur:

* Hymans — v. Mander, S. 40, Floerke — v. Mander, S. 44.

AAC IXH XAN

IOHES DE EYCK ME FECIT CPLEVIT ANO 1439

Wie die Arnolfini-Tafel war dieses Bild einstmals im Besitze der Statthalterin Margarete, in deren Inventar von 1516 es, freilich ohne Meisternamen, aufgeführt wird (»Une petite Nostre Dame faite de bonne main estant en un jardin ou il y a une fontaine«). Die Fürstin schenkte es ihrem Schatzmeister Jan de Marnix.

Maria steht vor einem Brokatstreifen, den zwei schwebende Engel halten und auf diesem Stoffe, der, vor einer üppig begrünten Rasenbank in der Mitte abwärts hangend, ihr einen Fußteppich auf dem Wiesenboden bietet. Die Symmetrie ist leicht aufgelokkert zugunsten des links stehenden Brunnens aus gelbem Metall, dem rechts nichts gegenübersteht: die Madonna genau in der Mittelachse, aber der Brokatstreifen ein wenig nach rechts geschoben, um auf Seiten der Fontäne etwas mehr Raum zu schaffen.

Die zu voller Reife gediehene Malkunst Jan van Eycks ist in diesem kleinen und makellos erhaltenen Werke besonders gut zu studieren. Die Farbe, edelsteinartig und wie Emailguß, ist vorzugsweise hell auf dunkel gestrichelt und geperlt, sodaß die Formen überall aufblitzen, die Blüten im Grase, die Randlinien des Gewandes, die Goldfäden des Brokats, die Lichter im Metall. Der statuarischen Ruhe der durch die geraden Falten gestrafften Figur wird durch goldenes Gefunkel festliche Lebendigkeit verliehen.

Die Berliner Madonna am Brunnen (Nr. 525B) ist nichts als eine freie Kopie nach dem Antwerpener Bild (siehe unten).

T. XXII DAS BILDNIS DER MARGARETE VAN EYCK, der Gattin des Malers, war ehemals im Besitze der Malergilde zu Brügge, vermutlich als Gegenstück zu einem verschollenen Porträt des Meisters. Zu

Anfang des neunzehnten Jahrhunderts wurde es auf dem Fischmarkt gefunden von einem gewissen Pieter van Lede und 1808 der Stadt geschenkt (Akademie Nr. 2 — 32×26).

Die Schrift auf dem Rahmen lautet:

COIVX MS IOHES ME CPLEVIT ANO 1439

17 · IVNIJ

ETAS MEA TRIGINTA TRIV ANORV · AAC · IXH · XAN

Mit Fug ist dieses Bild ganz besonders gepriesen worden.* Da das individuelle Wesen des Frauenkopfes, namentlich des jugendlichen, sich minder deutlich und schwerer faßbar in körperlicher Bildung ausdrückt als das des Männerkopfes, blieb das Frauenbildnis in der allgemeinen Entwicklung etwas zurück hinter dem Männerbildnis. Zuletzt kam das Kind. Überdies war der Maler im fünfzehnten Jahrhundert in höherem Grade gewohnt und geübt, Männerköpfe zu beobachten. Bestrebt, die reine Lieblichkeit der Frau Arnolfinis wiederzugeben, konnte Jan van Eyck nicht anders als sich seinem Schönheitstypus, seinem Marientypus zu nähern. Die eigene Gattin, die nicht mehr ganz jung war, hat er in weit höherem Grade porträthaft gestaltet als die Frau des Italieners.

Der Kopf ist, wie stets, so gewendet, daß die beleuchtete Seite mit bewegter Profillinie sich absetzt gegen den Grund, der hier durch das dunkele Horn des Kopfschmuckes, durch das weiße Haubentuch, endlich den dunkelen Pelzkragen gebildet wird. Die flach liegenden Augen sind ganz wenig nach vorn gedreht und blicken ruhig und kühl auf den Beschauer. Die verhältnismäßig große Nase ist ein wenig zu stark ins Profil gewendet.

* Voll (a. a. O. S. 26 ff.) findet mit feinem Urteil für einige Eigenschaften treffende Worte.

Der schmale Mund ist fest geschlossen. Die Modellierung auf der Schattenseite mit den zarten Reflexen von dem weißen Haubentuch her ist das höchste Wunder in diesem an Wundern reichen Werke. Das gekräuselte plissierte Tuch, das den Kopf so rein umrahmt, scheint mit andächtiger Genauigkeit in Fall und Stoffcharakter nachgebildet, zum Symbol der Sittsamkeit, der Ordnung und jeglicher strenger Hausfrauentugend erhoben zu sein.

Die signierten und datierten Gemälde schuf Jan van Eyck zwischen 1432 und 1440 auf der Höhe der Lebenskraft. Alt war er damals noch nicht. Wir sind im Unklaren über sein Geburtsjahr. Nachdem der Glaube an das Selbstbildnis im Genter Altar erschüttert worden ist, fällt die Möglichkeit dahin, nach seinem Aussehen auf sein Geburtsjahr zu schließen, und wir trauen auch van Manders Angabe nicht mehr, die doch vermutlich den vermeintlichen Selbstbildnissen abgelesen ist. Jan van Eycks Gattin war 1439 dreiunddreißig Jahre alt und sie gebar 1434 ein Kind. Jan war der Wahrscheinlichkeit nach damals in den Vierzigern. Er arbeitet in dem Jahrzehnt reifer und fruchtbarer Produktion, von der wir sicherlich nur einen bescheidenen Teil besitzen, beweglich, keineswegs mit Routine, unschematisch und frei von Pedanterie. Das Studium jedes der erhaltenen Werke und eine zusammenfassende Betrachtung der Reihe genügt, uns eine volle und deutliche Anschauung von seiner individuellen schöpferischen Persönlichkeit zu verschaffen, lehrt aber auch, wie schmiegsam und frisch er, von Fall zu Fall durch das Format, durch das Modell, die Aufgabe geleitet, Arbeitsmethode und Gestaltungsart änderte, und wie die den Dingen mit Entdeckerpassion hingegebene Beobachtung jedes Mal zu neuer Lösung überraschend einsetzte. Dem-

zufolge haben wir zu erwarten und mit der Möglichkeit zu rechnen, daß er zur selben Zeit — und sicherlich in der vorangegangenen — Werke geschaffen habe, die in vielen Zügen von den betrachteten abweichen.

Die Reihe der beglaubigten Bilder folgt unmittelbar auf den Genter Altar und gibt uns den Maßstab in die Hand zur Beurteilung dieses Altares. Um aber den schwer zugänglichen Berg von mehr als einer Seite zu besteigen, um die problematische Schöpfung gleichsam zu umfassen und einzukreisen, sind wir bemüht, die Eyck-Kunst in der dem Genter Altare vorangegangenen Phase zu entdecken.

DIE EYCK-KUNST IN DER BUCHMALEREI

EIN Herauswachsen der Eyck-Kunst aus der Buchmalerei ist seit langer Zeit geahnt worden. Und daß Jan van Eyck selbst im Dienste der Fürsten, die kunstvoll gemalte Bücher liebten, Handschriften geschmückt hat, wird bestätigt durch einen Brief, den Pietro Summonte an M. A. Michiel im Jahre 1524 schrieb.* Hier steht der Satz: »gran maestro Johannes que prima fe l'arte d'illuminare libri, sive ut hodie loquimur miniare«.

Mit Johannes hat der Italiener doch wohl Jan van Eyck — und nicht etwa Hans Memling — gemeint, und da er schwerlich behaupten konnte, Jan wäre der erste Buchmaler gewesen, so enthält sein Satz nur so einen Sinn, wenn wir lesen: Jan begann mit Buchmalerei. Die Aussage des neapolitanischen Gelehrten, der über niederländische Dinge sich zu unterrichten nicht eben viel Gelegenheit hatte, würde eine unsichere Grundlage bieten, wenn nicht Eycksche Buchmalereien an den Tag gekommen wären. Man durfte auf Entdeckung Eyckscher Buchmalereien hoffen. Als aber eines Tages sichtbar wurde, was zu erwarten gewesen war, wurde es wie Unerwartetes mit Widerstand von der geistig trägen Welt aufgenommen. 1902 legte Durrieu die »Heures de Turin« vor.** Am 25. Januar 1904 ging das Manuskript bei

* Repertorium f. Kstw. XXX (1907), S. 148.

** Publikation Paris, 1902 und Gazette d. b. a. 1903 I, S. 5 ff.

dem Brande der Turiner Bibliothek zugrunde, und nur sein Schatten ist uns in den Abbildungen erhalten. Dieses Verhängnis hat natürlich die Wirkung der Entdeckung arg beeinträchtigt. Zum Glücke sind Teile, zugehörig zu der in Turin verbrannten Handschrift, in der Trivulziana zu Mailand und bei Baron M. von Rothschild in Paris gefunden und von G. Hulin de Loo veröffentlicht worden. Wir haben aufmerksam, dankbar und mit Vertrauen zu lauschen, was Hulin, als der einzige Kunstkritiker, der die Miniaturen, auch die in Turin vor dem Brande, ausdauernd und scharfsichtig studiert hat, darüber im Texte seiner Publikation sagt.

Das Gebetbuch, von dem drei Fragmente erhalten waren und zwei übriggeblieben sind, ist gegen Ende des vierzehnten und in den ersten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts von einer fürstlichen Hand in die andere übergegangen, und mehrere Maler haben in aufeinanderfolgenden Zeiten an dem Bildschmucke gearbeitet. In den jüngeren Teilen taucht eine Gestaltungsweise auf, die von allen Kennern als »Eyckisch« begrüßt worden ist, wenn es auch zunächst strittig erschien, ob Vorgänger der Brüder, ob Hubert oder Jan, ob beide, ob Nachahmer ihrer Kunst diese Buchblätter gemalt hätten. Der subtilen Untersuchung Hulins gelang es, die Gruppen der Bilder von einander zu sondern, die Hände scharf von einander zu scheiden. Diejenige Gruppe, die wegen ihrer überragenden Qualität am meisten Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, ist durch das zweimal sichtbare Wappen mit dem bayerischen, zu Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts in Holland herrschenden Fürstenhause verbunden. Ein Bild aus dieser Gruppe stellt einen Reiter auf einem Schimmel am Meeres-

* Heures de Milan, Brüssel, van Oest 1911.

strande dar, der an der Spitze seines Gefolges ein Dankgebet für Errettung aus Seenot zum Himmel richtet*. Willem IV. von Bayern, der am 31. Mai 1417 starb, scheint dargestellt zu sein. Damit wäre die Entstehungszeit dieser Miniatur und dieser Gruppe von Miniaturen festgestellt und — kunsthistorisch von höchstem Wert — eine Äußerung Eyckscher Kunst gefunden, die dem Genter Altare zeitlich um ein Beträchtliches vorangeht. Ein Kenner der Kostümgeschichte** hat gründlich und erfolgreich die Datierung, die Dvořák*** mit schwachen Argumenten angegriffen hatte, verteidigt. Willem IV. war der ältere Bruder und unmittelbare Vorgänger jenes Grafen Jan von Holland, in dessen Dienst Jan van Eyck seit 1422 nachweisbar ist.

Hulin meint in der Turiner Handschrift mehr gefunden zu haben als den Eyck-Stil in seiner frühen Phase, nämlich den Eyck-Stil in zwei Spielarten und damit nicht mehr und nicht weniger als die Brüder Hubert und Jan in gleichzeitigen und frühen Äußerungen. Er löst aus dem Buchschmucke eine zweite Gruppe von Miniaturen, die, Eyckisch im allgemeinen Sinne, von einer anderen Hand herrühre als die erste Gruppe. Die traditionelle Vorstellung von Zusammenarbeit der Brüder, von Ateliergemeinschaft lebt wieder auf. Nimmt man gleichzeitige Entstehung beider Gruppen an, so mag wirklich nichts anderes übrig bleiben, als die zugleich bedeutendere und altertümlichere Gruppe dem Hubert, die andere dem Jan zu geben.

Die erste Gruppe, die Hulin mit G bezeichnet, besteht aus folgenden Bildern:

---

* Durrieus Publ. pl. XXXVII.

** P. Post, Jahrbch. d. pr. Ksts. XXXX (1919), S. 175 ff.

*** Dvořák, Jahrbch. d. pr. Ksts. XXXIX (1918), S. 51 ff.

(Turin, Publ. Tf. XV.)

Hauptbild: DER JUDASKUSS. In der Initiale Christus, betend am Ölberg. Fußleiste: Die Verspottung Christi.

(Turin, Publ. Tf. XXX.)

Hauptbild: DER HEILIGE JULIAN UND MARTHA IN EINEM SEGELBOOT. In der Initiale die Ermordung der Heiligen (von Hulin aus der Gruppe ausgeschlossen). Die Fußleiste von schwächerer Hand. T. XXV

(Turin, Publ. Tf. XXXVI.)

Hauptbild: DIE MADONNA MIT VIELEN WEIBLICHEN HEILIGEN. In der Initiale (ob von demselben Meister?) Maria mit mehreren Figuren unter dem Schutzmantel. Die Fußleiste: Eine Schar heiliger Frauen, das Lamm anbetend. Hier — ausnahmsweise — der Ornamentrahmen reich und vielleicht von derselben Hand.

(Turin, Publ. XXXVII.)

Hauptbild: GRAF WILHELM AM MEERESSTRAND, die erwähnte für die Datierung entscheidende Darstellung. In der Initiale der heilige Christoph. Fußleiste: Reiter in flacher Landschaft. T. XXVI

(Mailand, Publ. XX.)

Hauptbild: GEBURT DES JOHANNES. In der Initiale Gottvater. Fußleiste: Taufe Christi. T. XXVII, XXVIII

(Mailand, Publ. XXI.)

Hauptbild: DIE TOTENMESSE (mit dem holländischen Wappen). In der Initiale das jüngste Gericht. Fußleiste: Einsegnung des Kirchhofs. T. XXIX

(Mailand, Publ. XXII.)

Hauptbild: DIE AUFFINDUNG DES HEILIGEN KREUZES. In der Initiale der Crucifixus (der Meister oder seine Werkstatt). Fußleiste: Auferweckung eines Toten mit Hilfe des heiligen Kreuzes (Werkstatt des Meisters).

Einige kleine Unsicherheiten in bezug auf die Stileinheitlichkeit dieser Gruppe bestehen. Post*, der in allem Wesentlichen auf Hulins Seite tritt, billigt die Zweifel, die Dvořák** über die Auffindung des heiligen Kreuzes geäußert hat. Da aber Hulin nach eingehendem Studium der Originale urteilt, die anderen Herrn nur auf Grund der Abbildungen reden, halte ich an der stilkritischen Aufstellung fest, wie sie oben notiert ist, bin auch bereit, die übertrieben klingenden und superlativischen Sätze zu unterschreiben, mit denen Hulin diese Miniaturenreihe rühmt: Ces sept feuillets forment l'ensemble de peintures le plus merveilleux qui ait jamais décoré un livre, et pour leur époque, l'œuvre la plus stupéfiante que l'histoire de l'Art connaisse. Pour la première fois nous voyons réalisée, dans toutes ses conséquences la conception moderne du tableau.***

In der Tat wird der landläufigen Vorstellung von der Entwicklung durch diese Bilder widersprochen, da sich Figuren von hoher Altertümlichkeit in Innenräumen aufhalten und Landschaften eingefügt sind, die an Raumillusion und Stimmung erst im siebzehnten Jahrhundert ihresgleichen haben. Nicht mit perspektivischem Wissen, vielmehr durch rein optische Aufnahme, durch eine Jahrhunderten vorgreifende Empfindung für Lichterscheinungen, Gegensätze und Zusammenhänge der Tonwerte ist Natürlichkeit des Bildganzen, Ein- und Unterordnung der mit subtiler Feinheit festgehaltenen Einzelheiten erwirkt, sodaß diese kleinen Bilder mit ihren teilweise winzigen Figuren den Eindruck zügiger Größe und dramatisch erregender Gewalt hervorrufen.

---

* a. a. O. S. 178.

** a. a. O. S. 70.

*** a. a. O. S. 31.

Im »Judaskuß« liegt bei anbrechender Nacht die weite Szene in folgerichtig durchgeführter, unheimlich durch Fackelschein belebter Dämmerung. Mit der »malerischen« Undeutlichkeit kämpft die Gewissenhaftigkeit des Miniaturmalers, der dem spähenden Auge viele Tatsachen verrät. Im Hintergrunde die Stadt Jerusalem, mit dem emporragenden Tempel in der Mitte, im ganzen als dunkele Masse gegen den noch hellen bewölkten Abendhimmel profiliert, während bei scharfem Zusehen hundert bauliche Details sichtbar werden.

In »Julians Segelfahrt« ist die Wasserfläche mit dem Wellengang perspektivisch und den Lichtumständen nach und das Verhältnis des flüssigen, wogenden, aufspritzenden Elementes zu den Schiffen, die es trägt, und zu den teilweise bewaldeten, teilweise mit hohen Baulichkeiten besetzten Ufern frappierend veranschaulicht.

Das Bild der Madonna mit weiblichen Heiligen zu den Seiten läßt die besonderen und außerordentlichen Kräfte des Meisters weniger zur Entfaltung kommen, da die Figurengruppe gelöst aus räumlicher Wirklichkeit in primitiver Idealität dargestellt ist. Umso deutlicher wird bei gleichmäßiger Helle die Körperbildung der vergleichsweise großen Gestalten, sowie das System des Faltenwurfs. Für die Herkunft des Malers und den Zusammenhang mit der Buchmalerei des vierzehnten Jahrhunderts ist gerade dieses Bild, das von fern an den sogenannten Meister Wilhelm von Cöln erinnert, höchst belehrend. Die Frauen blumenhaft, knochenlos, mit schmalen Schultern, mit etwas großen Köpfen von leerer Lieblichkeit; die Falten mehr nach Ornamentgeschmack als Beobachtung gestaltet, sanft abwärts, in anmutigem Spiele bogig voneinander und wieder zueinander fließend, am Rande geschlängelt und vielzipflig.

Die Darstellung des am Strande der Nordsee auf seinem Schimmel ein Dankgebet zum Himmel sendenden Fürsten bietet das Äußerste an Realität und Leibhaftigkeit. Die Unruhe und freudige Bewegung in dem berittenen Gefolge, das der Seenot entronnen, wieder festen Boden unter den Füßen fühlt, die aufgeregten Hunde, der würdig und vornehm auf dem weißen Pferde sitzende Graf, die Gruppe der Frauen, die den Geretteten erwartend, auf dem Wiesenboden stehen, dahinter die finstere See, die ihre Wellen gegen flachen Sandstrand rollt, unter schwer bewölktem Himmel: das alles ist momentan, portraithaft und überzeugend geschildert. Auch ohne das Wappen und die geschichtliche Nachweisung, würden wir nach dem Bildeindruck auf einen bestimmten Vorgang, auf bestimmte Personen raten und auf enge Beziehung des Malers zu diesem Vorgang und zu diesen Personen. Wenn nicht als Augenzeuge, so wie ein Augenzeuge, hat der Meister diese Menschen in dieser Situation an diesem Ort aufgenommen.

»Die Geburt des Täufers« ist zu willkommenem Anlaß genommen, mit unbefangenem Wirklichkeitssinn einen Innenraum auszubilden, in dem Möbel, Hund und Katze eigentümlich kontrastieren gegen unsicher gebaute Menschen, die sich fast gespensterhaft darin bewegen. Trotz der fragwürdigen perspektivischen Konstruktion wirkt der Raum tief, umschließend und traulich, hauptsächlich dank der unglaublich richtigen und unendlich feinen Beobachtung der Lichtverhältnisse.

Die schmale Fußleiste unter diesem Bild, mit der Taufe Christi, bietet eine Landschaft, die naturwahr gebaut, trotz den schärfsten Einzelheiten zu erhabener Ruhe zusammengehalten, fast zeitlos wirkt. Über Patenier hinaus, finden wir das produktive

Naturgefühl erst viel später wieder zu Schöpfungen von solcher Stimmungskraft befähigt.

In der »Totenmesse« erblicken wir einen Kirchenchor, wo der Sarg aufgestellt ist, sehen die Andächtigen fast sämtlich vom Rücken, und die Zufallsnatürlichkeit der Situation ist aufs kühnste gesteigert dadurch, daß der Zeichner nicht in der Mitte, sondern an der Seite stand, sodaß der rechte, mit vielen Rippen aufwärts stoßende Pfeiler den Raum und die Figurengruppe überschneidet. Bei so »malerischer« Verschobenheit ist die reiche gotische Architektur verständnisvoll und perspektivisch überzeugend gebildet. Die düsteren Gestalten der Trauergemeinde zwischen den hellen Pfeilern sind im richtigen Größenverhältnis zu dem hohen Mauerwerk gebildet.

Die »Auffindung des heiligen Kreuzes«, in der Figurenbildung ähnlich der Madonna mit den weiblichen Heiligen, altertümlich und konventionell in der Typik, offenbart das Naturgefühl des Meisters in den Wolken, die von der Abendsonne bestrahlt, scharf beobachtet nach Form und Stofflichkeit, am Himmel stehen.

Wenn der Meister dieser Miniaturen, der kurz vor 1417 — und dieses Datum steht fest — die Zukunft gleichsam am Wegrande fand, der die Stuben mit dem Auge Pieter de Hooghs, das Land mit Ruisdaels Auge erblickte, nicht Hubert oder Jan van Eyck hieß, so hat dieser Name durch einen Irrtum seinen Klang empfangen.

TAFELBILDER IM FRÜHEN EYCK-STIL

UNTER den Tafelbildern Eyckschen Stils gibt es einige, die schon immer, also ehe daß die Turin-Mailänder Handschrift bekannt geworden war, als frühe vor dem Genter Altar entstandene Werke betrachtet wurden, und die man wegen ihrer Altertümlichkeit lieber dem Hubert als dem Jan van Eyck gab, aus jenem Vorurteil, das in Hubert den älteren Meister, den Vorgänger und Lehrer Jans sah. Zwischen diesen Tafeln und den beschriebenen Miniaturen besteht so viel Verwandtschaft, daß Identität der Autoren sowie annähernd gleichzeitige Entstehung evident wird. Die Gruppe der frühen Bildtafeln setzt sich so zusammen:

T. XXX ZWEI ALTARFLÜGEL, DIE KREUZIGUNG CHRISTI UND DAS JÜNGSTE GERICHT in der Ermitage zu Petersburg (Nr. 444, je 62×25), übertragen von Holz auf Leinwand. Zu diesen Flügeln, die der russische Gesandte D. P. Tatistcheff in Spanien erwarb und 1845 der Petersburger Galerie hinterließ, gehörte als Mittelstück eine Anbetung der Könige, die verschollen ist.

Die Figuren in großer Zahl, die Trauernden und die Soldaten, sind in der ungewöhnlich schmalen Tafel der Kreuzigung übereinander untergebracht. Der Berg scheint steil aufzuragen, und wenn auch die Ansicht von unten auf die Gestalten in der Höhe nicht konsequent durchgeführt ist, wirkt das Ganze mit den Trauernden vorn und unten, in einigem Abstande von dem Ge-

dränge oben an den drei Kreuzen, dramatisch lebhaft und eindringlich als eine originale, im Zwange der Bildfläche gefundene Lösung der Kompositionsaufgabe. Der Figurenreichtum des Jüngsten Gerichts ist in symmetrischer Ordnung erstaunlich untergebracht, das Kosmische mit Miniaturistenkunst bewältigt. In den Bildtafeln sowie auf den Rahmen viele lateinische Inschriften, Zitate aus der Apokalypse und anderen heiligen Schriften.

DIE DREI FRAUEN AM GRABE CHRISTI in Richmond, in der Sammlung Sir Herbert Cook (71,5×89)* T. XXXI

Diese Tafel ist liberal mehrere Male in London und anderswo ausgestellt worden und dadurch vielen Kunstforschern bekannt geworden. Sie war im Burlington Club 1892 (Lichtdruck in dem Katalog dieser Ausstellung) zu sehen, sowie 1902 in Brügge (No. 7), 1906 in der Guildhall zu London. Das Wappen des Philipp de Commines rechts in der unteren Ecke ist offenbar nachträglich aufgemalt, als das Bild, um 1470, im Besitze dieses Mannes war. Seit dem 18. Jahrhundert ist das Werk nachweisbar in den Sammlungen Wynckelman, Bauwens und Middleton (Brüssel), dann in England bei Sir Charles Robinson, der es in die Cook-Sammlung brachte.

Die Malerei ist gut, aber nicht tadellos, konserviert; einige Farben haben sich zersetzt, manche Partien liegen unter undurchsichtigem Firniß, und im Himmel sind Retuschen bemerkbar. Die Wirkung ist auf die abendliche Stimmung, auf die weite Landschaft gestellt. Der weiße Engel im Zentrum, durch das Licht wunderhaft herausgehoben, die drei heiligen Frauen

* Eine Auferstehung Christi, zur Zeit in der Galerie Hansen in Luzern, hat einige Züge aus dem Cook-Bild entnommen.

unkörperlich und schlaff, höchst eindrucksvoll dagegen die drei schlafenden Soldaten, namentlich die drastisch genrehafte Figur des Dicken, dessen Wesen und Situation in humoristischem Gegensatze stehen zu seiner prächtigen kriegerischen Ausrüstung.

T. XXXII CHRISTUS AM KREUZE MIT MARIA UND JOHANNES im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (No. 525F, 44×30). 1897 aus englischem Kunsthandel erworben und früher völlig unbekannt, scheint dieses Bild aus russischem Besitze zu stammen, da es von Holz auf Leinwand übertragen ist, mit einem bedenklichen Verfahren, das fast ausschließlich von russischen Restauratoren angewendet wird. Die Übertragung ist im großen und ganzen geglückt, doch wirkt die Struktur der Leinwand durch, hat das geschlossene Email der Farbfläche überall ein wenig aufgelockert und die Leuchtkraft vermindert. Die Figuren, namentlich Maria, sind statuarisch aufgefaßt. Johannes wendet sich weinend ab und trocknet mit der erhobenen linken Hand die Augen.

T. XXXIII DIE MADONNA IN DER KIRCHE im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Nr. 525C 31×14). 1814 mit der Suermondt-Sammlung erworben, ist diese Tafel offenbar identisch mit einem Gemälde der Sammlung Nau in Nantes, das de Laborde* beschrieben hat. Freilich lauten die Maßangaben bei de Laborde: 43×25 cm. Wahrscheinlich ist hier der Originalrahmen, dessen Inschriften de Laborde notiert, mitgemessen. Dieser Rahmen ging in Berlin bei einem Diebstahl des Bildes verloren. Die beiden freien Kopien

* Les ducs de Bourgogne II L — La Renaissance des Arts à la cour de France I S. 604 ff.

dieser Madonna in Diptychen, zu Antwerpen und Rom (Galerie Doria) stammen aus wesentlich späterer Zeit.
Der Kirchenbau stimmt in vielen Einzelheiten überein mit der Architektur in der »Totenmesse« des Turin-Mailänder Gebetbuchs — und zwar so, daß Übernahme des Motivs von hier nach dort oder von dort nach hier kaum vorstellbar ist, vielmehr ein Meister beide Male nach derselben gegebenen Wirklichkeit frei gearbeitet zu haben scheint. In dem Berliner Tafelbild ist weit mehr als in der Miniatur von dem Langhause der Kathedrale zu sehen. Die Petersburger Flügel, die Tafel der Cook-Sammlung sowie die Berliner Kreuzigung sind unabhängig vom Studium der Miniaturen als eine Gruppe betrachtet worden, als eine dem Genter Altar vorangegangene Äußerung der dort tätigen Gestaltungskraft. Die Madonna in der Kirche dagegen ist erst von Hulin beim Studium der Miniaturen in diesen Zusammenhang hereingezogen worden.

Zwischen dieser Gruppe altertümlicher Tafelbilder einerseits und dem Turin-Mailänder Gebetbuch andererseits, sowie zwischen der Gruppe und dem Genter Altare sind viele Beziehungen aufgedeckt worden. Abgesehen von dem Kircheninneren der »Totenmesse«, das in der Berliner Madonna wiederkehrt, offenbart sich dieselbe persönliche schöpferische Phantasie, die den Buchbildern ihren besonderen und außerordentlichen Charakter gibt, in den Tafelbildern. Die lokkere, dramatisch lebhafte Kompositionsweise, das Naturgefühl im Landschaftlichen, die Stimmungskraft der Beleuchtung, die Drastik des Genrehaften wirken hier und dort als die entscheidenden Kräfte. Nicht als eine in sich geschlossene Gruppe, eher als eine Kette, deren Glieder sicher ineinandergreifen, stellen die Monumente sich auf, zuerst die Miniaturen, dann die Petersburger

Flügel, am Ende die Berliner Kreuzigung und der Genter Altar. Das Werden und Reifen eines Meisters ist zu spüren, namentlich in der Wandlung des Faltenspiels. Zu Anfang lasch fließend, bauscht sich der Gewandstoff immer energischer und gewinnt an Plastik.

Die Verklammerung zwischen den »frühen« Tafelbildern und dem Genter Altar ist unzerbrechlich. Jene eigentümlich traubenförmig geballten weißen Wolken beleben den Himmel in einigen Miniaturen, in der Berliner Kreuzigung und im Genter Altare. Von der tropischen Flora des Genter Altars kommt die Pinie in der Landschaft der Berliner Kreuzigung vor. Jenes geheimnisvolle Wort AGLA, das uns im Genter Altar begegnet ist (s. oben S. 25) kehrt genau ebenso, teilweise griechisch geschrieben, in dem Petersburger Jüngsten Gericht wieder. Auf dem runden Schild Michaels steht »Adoravi tetgramathon agla«*. Die Madonna in der Kirche hat ihre nächsten Verwandten in den weiblichen Heiligen der Lammanbetung.

Der Meister, dessen Weg in allen diesen Schöpfungen von 1416 ungefähr bis in die Zeit des Genter Altares zu verfolgen ist, kann niemand anderes sein als Hubert, wenn es nicht Jan van Eyck ist. Hulins Überzeugung, daß er Hubert in dem Turin-Mailänder Gebetbuch entdeckt habe, beruht auf dem Glauben, daß hier auch Jan tätig gewesen sei.

Die Miniaturengruppe H, die vermeintlich Jans Jugendwerke enthält, setzt sich so zusammen:

(Turin Publ. Tf. XIII)

Hauptbild: Gottvater in einem Zelte mit Engeln.
In der Initiale ein Betender.
Fußleiste: sieben musizierende Engel.

* Durrieu, gazette d. b. a. 1920, I S. 77 ff.

(Turin, Publ. Tf. XXIX)

Hauptbild: Die Beweinung Christi.

(Mailand, Publ. Tf. XXIII)

Hauptbild: Christus am Ölberg.

(Mailand, Publ. Tf. XXIV)

Hauptbild: Die Kreuzigung Christi*.

Die Geschlossenheit dieser Gruppe mag unbestritten bleiben. Ich habe die Originale nicht gesehen und wage deshalb nicht, dem Gelehrten, der sie aufs Gründlichste studiert hat, zu widersprechen. Bedenken gegen die Datierung, auf die alles ankommt, kann ich aber nicht unterdrücken. Sind diese Bilder nicht gleichzeitig mit denen der G-Gruppe, also kurz vor 1417, entstanden, so fällt die ganze Konstruktion zusammen. Nun war die Ausschmückung des Gebetbuches um 1417 keineswegs beendet. Mehrere zum Teil schwache Hände haben als Nachahmer der Eyck-Kunst darin gearbeitet. Ihre Zutaten hat Hulin verzeichnet. Die Beweinung Christi und die Ölbergszene, die Hulin als besonders charakteristische Äußerungen seines zweiten Meisters, also Jans betrachtet, ermangeln der hinreißenden Genialität und der überzeugenden Originalität; sie sind vergleichsweise trocken und mühsam. Der Ölbergdarstellung ist nicht aus Landschaft und Beleuchtung Stimmnng und Ausdruck verliehen. Alle Formentatsachen treten mit peinlicher Deutlichkeit hervor. Das Geschiebe der Falten ist reich

* Ein Tafelbild, das in der Komposition ziemlich genau mit dieser Kreuzigung übereinstimmt, wird in Venedig in der Sammlung Franchetti (Jahrb. d. pr. Ksts. XXIII S. 33 ff. und XXVI S. III ff.) bewahrt. Daß diese schwache Kopie unmittelbar der Miniatur nachgebildet worden sei, erscheint ein wenig befremdlich. Vielleicht gab es ein Eycksches Tafelbild als die gemeinsame Urquelle für die Miniatur und das Bild in Venedig.

an geraden Linien, die eckig aufeinanderstoßen, überdies melodielos und wirr.

Jan van Eyck war um 1417, wenn anders er wirklich diese Miniaturen geschaffen hat, ein Nachahmer, dem ein Verständnis für die tiefsten Kräfte seines Bruders abging, der eine nüchterne und derbe Naturwahrheit in den Menschenleibern und den Gewändern anstrebte.

HUBERT UND JAN
ALS DIE MEISTER DES GENTER ALTARS

IM Genter Altare hätten wir die beiden Gestaltungsweisen wiederzufinden, die Hulin im Gebetbuche von einander gesondert hat. Der Inschrift nach hat Hubert den Genter Altar begonnen – irgendwann vor 1426 — und Jan ihn vollendet im Jahre 1432. Als Jan zu diesem Werke berufen wurde, war er mehrere Jahre lang örtlich und vermutlich geistig von dem Bruder getrennt gewesen, hatte auf weiten Reisen seine Phantasie mit anderem Stoffe genährt als Hubert. Wir haben zu erwarten, daß die Brüder sich in ihren Gestaltungsweisen von einander fortentwickelt hätten seit der Zeit einer Ateliergemeinschaft, wenn anders Ateliergemeinschaft jemals bestanden hatte.

Man hat in der unendlichen Diskussion über den Genter Altar an dem Gedanken festgehalten, Hubert hätte »natürlich« mit dem feststehenden Mittelteil angefangen, mit den großen Hauptfiguren des Zentrums, mit dem Gottvater, Johannes und Maria. Dieses Vorurteil schien bestätigt zu werden durch die hieratische Monumentalität dieser Gestalten, die Jans beglaubigten Tafelbildern mangelt. Wenn in der oberen Reihe des offenen Altares die schärfste Diskrepanz dort bemerkbar wird, wo Adam und Eva von unten gesehen und mit schneidender Illusion der Körperlichkeit neben den Tafeln stehen, die flach wirken und deren perspektivische Konstruktion auf den Höhenabstand vom Beschauer keine Rück-

sicht nimmt, so werden wir geneigt, gerade hier die gesuchte Grenzlinie zu begrüßen. Eine Änderung des Gesamtplans durch den zweiten Meister scheint gerade an dieser Stelle offenbar zu werden. Den beglaubigten Tafelbildern Jans ähnelt am meisten von allen Teilen des Genter Altars die Verkündigung auf der Außenseite. Da die befremdliche Position des Stifterpaars eine Erklärung erfordert, und die Inschrift den Stifternamen in enger Verbindung mit Jan und mit der Vollendung des Werkes einführt, dürfen wir wohl glauben, daß die ganze Außenseite zu einem umgestaltenden zweiten Plan gehört und zu Jans Arbeit.

In ausführlicher Darlegung, mit dem überredenden Ton professoraler Sicherheit hat Dvořák* den Anteil Huberts von demjenigen Jans geschieden. Außer den drei mittleren Figuren der oberen Zone läßt er dem ersten Meister einen Teil des unteren Mittelfeldes, in welcher Komposition er die altertümlich flächenschmükkende Gestaltungsweise Huberts mit der raumschaffenden Jans zusammenstoßen zu sehen glaubt. Das Ergebnis der eingehenden und konsequenten Analyse scheint jedes Rätsel zu lösen. Hubert tritt bei dieser Deutung als ein mittelalterlich gebundener Meister ins Dunkel, Jan dagegen als der Bahnbrecher in helles Licht. Dvořák kommt, wie mir scheint, nicht zu seinem Ziel, ohne die Beobachtungen vorurteilsvoll und tendenziös zu färben, er spricht von den Stilgegensätzen mit erheblicher Übertreibung und läßt außer acht, wie weit die Unterschiede durch die gegebenen Themata und Maßstäbe hervorgerufen worden seien. Wenn ich so glatte und saubere Lösungen des alten Problems lese — und mehrere andere schwächer begründete Aufstellungen, die mitzuteilen sich kaum lohnen dürfte, sind in der umfangreichen Eyck-Lite-

* Jahrbch. d. kunsth. Samml. d. Allerh. Kaiserhaues XXIV (1904) S. 161 ff.

ratur zu finden —, muß ich stets an die Warnung meines Lehrers Ludwig Scheibler denken, der mir vor 30 Jahren den Rat mitgab, mich nicht mit der Scheidung der Hände im Genter Altare zu befassen. Die Bemühung sei unfruchtbar. Den Rat habe ich nicht befolgt, am Ende aber resigniert bekennen müssen, daß eine reinliche Abgrenzung mir nicht geglückt wäre.

Blicken wir hinüber zu den beglaubigten Tafelbildern, die Jan unmittelbar nach Vollendung des Genter Altares geschaffen hat, so ist sicherlich kein Stück in dem großen Werke zu entdecken, das er nicht gemalt haben könnte, zu dessen Ausführung sein Gestaltungsvermögen nicht ausgereicht hätte. Dagegen wirken Disposition, Erfindung und Komposition des Altares fremdartig und ermangeln der Stileinheitlichkeit und der Harmonie. Dieser Eindruck deckt sich mit der urkundlich feststehenden Tatsache, daß Jan im Genter Altar an einer Schöpfung ausführend tätig war, die er nicht konzipiert hatte. Die an Zerrissenheit grenzende Uneinheitlichkeit des Ganzen ist nicht dadurch zu erklären, daß der eine Meister dieses, der andere jenes tat, und die nebeneinander stehenden Teile nicht vollkommen zueinander passen, wohl aber mit der Annahme, daß Hubert das Ganze oder doch das Meiste davon erfunden, komponiert, gezeichnet, untermalt, vielleicht auch stückweise zu Ende geführt hatte, Jan aber gezwungen war, sich im Fremden einzurichten, und schließlich alle Tafeln erwünschter Harmonie willen überging. Die auffälligen Stilschwankungen wären, wenn diese Vorstellung das Richtige trifft, eine Folge des Zwanges, den der Entwurf Huberts hier stärker, dort schwächer, auf den ausführenden Meister übte.

Kennen wir Hubert nur als den Meister, der den Genter Altar anlegte, so sind die entscheidenden Fragen in bezug auf Hulins

Ergebnisse beim Studium des Turin-Mailänder Gebetbuchs so zu formulieren: ist die Persönlichkeit, die den Genter Altar komponierte, identisch mit dem Miniaturisten der G-Gruppe, und ist der Maler, der den Genter Altar ausführte, identisch mit dem Miniaturisten der H-Gruppe?

In Alternative stelle ich die dritte Frage: könnte der Miniaturist der G-Gruppe nicht identisch sein mit dem ausführenden Maler des Genter Altares, im besonderen mit dem Maler, der die Figuren Adam und Eva und die Verkündigung ausgeführt hat, also mit Jan van Eyck?

Einigermaßen deutlich unterscheiden sich voneinander die beiden Gruppen der Miniaturen im Faltenwurf. Im Genter Altare fallen und bewegen sich die Gewandstoffe reich und höchst mannigfaltig. Das große Format, die erstrebte Monumentalität fördern die Illusion der Plastik, vertiefen die Falten und steigern ihre Festigkeit. Jene weiche, altertümliche, fließende Form wie in der G-Gruppe ist nirgends im Genter Altare zu finden, aber ebensowenig die hartbrüchige, eckige Form der H-Gruppe. Selbst in denjenigen Tafeln, die wir am sichersten als Schöpfungen Jans ansehen, wie in der Verkündigung, stehen neben steif geraden Linien bogig geschwungene. Und wenn wir in den späteren beglaubigten Gemälden Jans ähnliches Faltenspiel, in steigendem Maße aber geradlinige Motive beobachten, so können wir an die Entwicklung im großen von der weichen zur harten Form, welche Entwicklung übrigens von vornherein zu erwarten ist, glauben und schon deshalb an der Möglichkeit zweifeln, daß Jan vor 1417, also in seiner Jugend die H-Gruppe des Gebetbuches ausgeführt habe. Das Körperliche, im besonderen die Hände Gottvaters, des Täufers, Mariae, aber auch die Adams und Evas, sind kräftig gebildet,

mit Verständnis für den Knochenbau und energisch durchgebildet. In Jans beglaubigten Werken ist fleischige Realität in diesem Grade kaum zu finden. Nehmen wir aber die Festigkeit der Konstruktion und die plastische Klarheit als Tugenden Huberts, so bietet sein vermeintliches Jugendwerk, die G-Gruppe der Miniaturen, durchaus keine Bestätigung für solche Veranlagung.

Bei Durchforschung des Genter Altars, der merkwürdigerweise beim ersten Anblick vielspältig erscheint, bei jedem Versuch einer Auseinanderlegung sich wie flüssige Materie zusammenschließt, ist die Probe aufs Exempel nicht zu gewinnen.

Vorstufe zu dem Altarwerk sind die Miniaturen der G-Gruppe, verbunden mit ihm durch die Zwischenstufen der frühen Tafelbilder. Der Meister dieser Miniaturen schreitet an der Spitze der niederländischen Maler. Der Beifall, den Hulins Aufstellung gefunden, beruhte hauptsächlich auf dem Gefühle der Befriedigung, daß der »pictor maior quo nemo repertus« endlich ans Licht getreten wäre. Abgesehen von der Schriftgläubigkeit, die in der Genter Inschrift ein Evangelium sieht, ist vermutlich der allgemein menschliche Hang mit im Spiele, das Verschleierte höher zu schätzen als das Offenbare. In der jüngeren Literatur wird Jan van Eyck geflissentlich zu Gunsten Huberts berabgesetzt. Schon 1861 schrieb Weales den seltsamen Satz: »il (Jean) n'égale jamais Hubert ni dans l'élévation des idées, ni dans le dessin du corps humain, ni dans ses draperies, ni dans l'harmonie de son coloris.«*

Im Angesicht einer Schöpfung, wie das Arnolfini-Porträt in London, habe ich nicht den Mut, mich an der Herabsetzung Jans zu beteiligen. Ich vermag nicht zu glauben, daß er in irgendeinem Sinne Nachahmer seines Bruders gewesen sei, und vermisse eine

* Catalogue du musée de l'Academie de Bruges, S. 12.

Erklärung für die Erscheinung, daß aller Ruhm sich auf seinen Namen sammelte, während Huberts Name völliger Dunkelheit anheim fiel. Wir haben allen Anlaß, wenigstens den Versuch zu wagen, ob nicht die Miniaturen der G-Gruppe in das Werk Jans eingeordnet werden könnten, zumal uns eine Stimme aus alter Zeit berichtet, Jan sei Miniaturmaler gewesen, während wir von Hubert weder dies noch irgendetwas erfahren, zumal da Jan nachweisbar ist im Dienste des Bruders und Vorgängers jenes Fürsten, für den diese Miniaturen gemalt worden sind. Die Pinie in der Berliner Kreuzigung erinnert an die urkundlich bekannten Reisen Jans. Petrus Christus hat das jüngste Gericht in St. Petersburg gekannt oder doch diese Komposition, da er sie 1452 bei Gestaltung seines Altarflügels im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin ausgiebig benutzt hat. Daß er zu Hubert van Eyck in irgendwelcher Beziehung gestanden habe, ist zeitlich und örtlich so gut wie unmöglich, während sein Schulverhältnis zu Jan van Eyck aus vielen Gründen gesichert erscheint. Nun könnte ja Huberts Erfindung, etwa durch Jan vermittelt, dem Brügger Nachahmer zugekommen sein, wahrscheinlicher ist aber, daß Petrus Christus sich, wie auch sonst, an ein Muster Jans gehalten hat.

Jedes dieser Argumente für sich wiegt leicht, zusammen aber können sie wohl der Genter Inschrift die Wage halten.

DIE UNSIGNIERTEN TAFELBILDER IM REIFEN EYCK-STIL

DIE Gemälde, die einer Meistersignatur entbehren, vielleicht zum Teil, weil die Originalrahmen, denen die Inschriften anvertraut waren, verloren gegangen sind und die dem Stile nach dem Jan van Eyck zugeschrieben worden sind, Brustbilder von Männern und religiöse Kompositionen mit ganzen Figuren, schließen sich mehr oder weniger eng seinen beglaubigten Werken an.

DAS KARDINALSPORTRAIT in der Staatsgalerie zu Wien (Nr. 624 — 35 × 29) kann als ein nahezu beglaubigtes Werk Jan van Eycks gelten, da die Daten in bezug auf die dargestellte Person auf die Autorschaft dieses Meisters hinweisen. Weale hat ermittelt*, daß der Kirchenfürst, den das Inventar des Erzherzogs Leopold Wilhelm 1659 als den »Cardinal von Sancta Cruce« benennt, Nicolo Albergati ist. Dieser 1375 in Bologna geborene Italiener wurde 1426 Kardinal und empfing als Titelkirche die Kirche vom heiligen Kreuz zu Jerusalem. Er lebte in Bologna, wurde jedoch mehrere Male in Missionen nach Norden geschickt. In die Niederlande kam er 1431, wo er von dem Burgunderherzog mit allen Ehren aufgenommen wurde. Er weilte in mehreren flandrischen Städten, auch in Brügge zwischen dem 8. und 11. Dezember. Bei diesem kurzen Aufenthalt hat Jan van Eyck zwar nicht das Ge- T. XXXIV

* a. a. O. S. 57 ff.

T. XXXV mälde, wohl aber die Silberstiftzeichnung im Dresdener Kupferstichkabinett ausgeführt*, die eine genaue Vorzeichnung des Tafelbildes ist. Jan van Eyck kann den Kardinal um dieselbe Zeit auch in Gent gesehen haben, wenn anders er, mit Vollendung des Genter Altars beschäftigt, sich in dieser Stadt aufhielt. Albergati hat nachweislich auch in Gent Halt gemacht. Wir besitzen in dem Wiener Portrait eine Arbeit Jan van Eycks aus der Zeit, als er am Genter Altar arbeitete, und gewinnen durch Vergleichung beruhigende Bestätigung, wenn anders es solcher Bestätigung bedarf, daß Jan den Stifterkopf im Genter Altare gemalt hat. Es gibt im gesamten Eyck-Werk nicht zwei Dinge, die so wohl miteinander übereinstimmen, wie der Kopf Vyds und der des Kardinals.

Die Zeichnung in Dresden ist zarter als das Gemälde in Wien und enthält mehr an individuellem Leben; das Bild wirkt ein wenig hart und starr. Dieses Verhältnis zwischen Zeichnung und Bild ist vollkommen erklärt durch die ungewöhnliche Entstehungsweise dieses Portraits. Der Kardinal war stark in Anspruch genommen während der Reisetage, und vermochte dem Maler, dem er völlig unbekannt war, nicht mehr als eine Sitzung zu gewähren. Jan van Eyck war bei Ausführung des Bildes ausschließlich auf die Silberstiftaufnahme angewiesen, auf der er die Farben** notiert und mit schärfster Beobachtung alle Formtatsachen eingetragen hatte.

---

* Woermann, Handzeichnungen d. Dresdener Kupferstichkabinetts Tf. 1.

** Die teilweise undeutlichen Farbenangaben sorgfältig wiedergegeben bei Weale S. 61. — Volls (a. a. O. S. 75ff.) Urteil, der diese Zeichnung für eine Kopie nach dem Bild erklärt, gehört zu den unbegreiflichen Verirrungen der Kritik.

Beweisbar ist es nicht, wenn auch möglich, daß Jan van Eyck regelmäßig oder doch öfters Bildnisse mit Stiftzeichnungen vorbereitete, aber gewöhnlich war er, wenn er so verfuhr, in der Lage, die erste Aufnahme vor dem Leben zu kontrollieren und zu korrigieren und vermochte das Malwerk über die Zeichnung hinaus zu bereichern. Deshalb brauchte die Vorzeichnung nicht so vollständig und genau wie in diesem Falle zu sein und, eine Einbuße an Lebenswahrheit bei der Bildausführung brauchte nicht unter allen Umständen und immer einzutreten.

DAS MÄNNERPORTRAIT in der Bruckenthal-Galerie zu Hermannstadt (17,4×11) steht dem »Timotheus« in London näher als irgendein anderes Bild und bleibt an individueller Lebenswahrheit hinter jenem Werke kaum zurück. Es ist sicherlich eine um 1433 entstandene Schöpfung Jans. Die Tafel war rundum angestückt und mit einem Dürer-Monogramm versehen. Die Farbenwirkung ist durch Reinigung etwas scharf und unharmonisch geworden. Vor 1902 ziemlich unbekannt, wurde das Gemälde auf der Brügger Ausstellung dieses Jahres nach Gebühr gewürdigt. Nach Analogie des Wiener Leeuw-Bildnisses darf wohl aus dem Ringe, den der Mann in seiner Rechten hält, auf einen Goldschmied geschlossen werden. T. XXXVI

DAS BILDNIS EINES VLIESS-RITTERS im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, 1902 im Londoner Kunsthandel erworben, aus Modena, aus dem Besitz des Marquis von Coccapane stammend, von Weale* publiziert (Nr. 252 D, 26×19,5). Da der Herr die Kette des goldenen Vließes trägt, muß das Bild nach 1430 ent- T. XXXVII

* Gazette d. b. a. XXIV, S. 173ff (1900) u. Burlington Mag. V (1904) S. 408.

standen sein. Wie Weale* nachgewiesen hat, ist Messire Baudouin de Lannoy, genannt le Besque, seigneur de Molembais, dargestellt. Eine offenbar nach diesem Gemälde ausgeführte Zeichnung befindet sich in dem Kodex der Stadtbibliothek von Arras, der viele Nachzeichnungen von Bildnissen fürstlicher und bedeutender Personen enthält (Photo. Giraudon). Unterhalb der Zeichnung steht der Name. 1386 oder 1387 geboren, starb Baudouin erst 1474, nachdem er im Dienste des Burgunderfürsten hohe Stellungen inne gehabt hatte. Dem Aussehen nach müssen wir dem Manne mindestens 50 Jahre zumessen, eher ein höheres Alter, und deshalb die Entstehungszeit dem Todesjahr Jans van Eyck nähern.

Dem steilen und mageren Kopf, in dem strenge Gewissenhaftigkeit sich mit scharfen Zügen eingeschrieben hat, ist der Ausdruck steifer richterlicher Würde verliehen. Die stolze Brokatgewandung, der weiße Stab, als das Zeichen des hohen Amtes, der mächtige schwarze Hut und die Ordenskette vereinigen sich mit durchgeistigtem Antlitz zu dem Bild eines Würdenträgers, der es mit seinen Pflichten ernst nimmt und unter der Last hoher Verantwortlichkeit leidet.

T. XXXVIII DAS BILDNIS GIOVANNI ARNOLFINIS im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, erworben 1886 auf der Versteigerung C. J. Nieuwenhuys in London (No. 67), (No. 523a, 29×20) zeigt den aus dem Londoner Doppelportrait her bekannten Mann, mit dem abnorm geformten, ein wenig an einen Pferdeschädel erinnernden Kopf, in halber Figur mit beiden Händen. Das Bild war ehemals in der Sammlung des Earls of Shrewsbury (Alton Towers) und

* a. a. O. S. 142.

wurde 1857 (Nr. 76) versteigert. Dies Portrait ist nicht etwa herauskopiert aus dem Gemälde in London, beruht vielmehr auf einer andern, ziemlich gleichzeitigen Aufnahme, die das Antlitz in halber Seitenansicht dem Lichte zuwendet. Der Kopf mit den schläfrigen und blöden Augen, der langen Nase mit großen Löchern, verfeinert bis an die Grenze des Weibischen und Degenerierten, wirkt vergleichsweise — wenn man an Jans andere Bildnisse denkt — formenleer, zum Teil infolge leichter Verputzung. Die turbanartige Kopfbedeckung in Rot, das grüne Kleid mit rotbraunem Pelzbesatz, sowie das bräunliche Fleisch heben sich warm ab von schwarzem Grund.

»DER MANN MIT DEN NELKEN«, der mit der Suermondt-Sammlung in die Berliner Galerie (Nr. 525a, 40×31) gekommen ist und vor 1867 in der Sammlung Engels zu Köln war, fügt sich schwer in die Reihe der von Jan van Eyck zwischen 1430 und 1440 geschaffenen Bildnisse ein. Die gemalte Rahmenleiste ist beispiellos. Färbung, Malweise und Auffassung berühren in diesem Zusammenhange ein wenig fremdartig. Das Kolorit ist hell und kühl, im Ganzen trüb grau, das Fleisch kupferig. Das zusammenfassende und gliedernde Helldunkel mangelt, das sonst van Eycks Portraitschilderung gleichsam pointiert. Das Antlitz gleicht einer Landkarte, in der die Menge der Formtatsachen, die Grenzen der Augen, der Nase, des messerscharfen Mundes, die Falten und Runzeln wie Straßen und Wege eingetragen sind, etwas mühselig. Als Jugendwerk wäre das Bild zu erklären, das in der andächtig aufzählenden und ausführlichen Zeichnung etwas Rührendes hat, und dessen Ausdruck, starr und altertümlich, wie der eines Taubstummen wirkt mit fruchtloser Anspannung zur Äußerung. T. XXXIX

Der alte Herr trägt eine Kette um den Hals mit einem Antoniuskreuz und einer kleinen Glocke, ist also Ritter des Antonius-Ordens. Dieser Orden* ist eine Gründung Alberts von Bayern aus dem Jahre 1382 und wurde anscheinend nur Männern verliehen, die zur Beamtenschaft des bayerischen Grafenhauses gehörten oder doch den Nachkommen Alberts, also Wilhelm, Jan und Jacqueline, in irgendwelcher Weise nahe standen. Da nun Jan van Eyck zwischen 1422 und 25 im Haag für Jan von Bayern tätig war, paßt der Stileindruck zu der Wahrscheinlichkeit, daß er in diesen Jahren den Mann mit den Nelken gemalt habe.

Auf Schloß Velen in Westfalen, beim Grafen Landsberg-Velen und Gemen befindet sich eine Anbetung der Könige, in der der älteste König nach dem »Mann mit den Nelken« kopiert ist. Das Bild wird gewöhnlich dem Meister der heiligen Sippe gegeben und war 1904 in Düsseldorf** (Nr. 41) unter diesem Namen ausgestellt. Meiner Ansicht nach ist es eine Arbeit des Meisters des Aachener Altares, der um 1500 in Köln tätig war***. B. Bruyn hat die Komposition seines kölnischen Vorgängers teilweise benutzt in dem Flügelaltar der Sammlung Bachofen, Basel†, wobei er zwar den Eyck-Kopf durch einen anderen portraitartigen, vielleicht den des Stifters, ersetzte, die Eyck-Hand aber beibehielt. Das Eyck-Portrait, das im neunzehnten Jahrhundert in kölnischem Privatbesitz auftaucht, befand sich wahrscheinlich schon um 1500 in der niederrheinischen Stadt, als eines der Werke, die den Kölnern tiefen Eindruck machten.

---

* Weale a. a. O. S. 123

** Bruckmanns Publikation Tf. 13

*** Amtl. Berichte a. d. kgl. Ksts. Berlin 1917, Sp. 221 ff.

† Publikation (1907) Nr. 11, Abb.

DER STIFTER im Leipziger Museum, fragmentarisch und auch als Fragment nicht makellos erhalten (Nr. 511 — 26,4×19,5), der 1878 als ein Geschenk von Frau Amalie von Ritzenberg in die Sammlung gekommen ist, zeigt in Zeichnung und Malweise alle Eigenschaften des reifen Eyck-Stils. Freilich sind die Schäden zu berücksichtigen. Die Übermalung des Hintergrundes hat den Umriß des Kopfes und der Hände nicht unberührt gelassen, und die Binnenform gab Feinheiten und Harmonie unter den Händen des Restaurators her.*

DER MÄNNERKOPF im Kaiser-Friedrich-Museum von nicht entschiedenem Portraitcharakter, wahrscheinlich ein Ausschnitt aus einer Komposition, 1895 in Florenz von Bode erworben (Nr. 523 — 11,5×8,8), erinnert an mehrere Köpfe in den Figurengruppen des Genter Altares, entschiedener aber an den Kopf in dem Madrider »Brunnen des Lebens«, der früher für ein Bildnis Hubert van Eycks, neuerdings für ein Bildnis Philipp des Kühnen gehalten wird (s. unten im Kap.: Verschollene Werke Jans).

DIE ROLIN-MADONNA im Louvre (Nr. 162 – 66×62) steht unter den unsignierten Andachtsbildern im reifen Eyck-Stil an Größe und Bedeutung voran. Die aus Autun in Burgund stammende Tafel ist eine Stiftung des 1376 zu Autun geborenen Nicolas Rolin, der im Dienste Philipps des Guten zu hohen Würden aufstieg und 1422 Kanzler von Burgund und Brabant wurde. Das Alter des Stifters ist, wie stets in solchen Fällen, nicht genau festzustellen. Eher sechzig als fünfzig Jahre möchten ihm zu geben sein. Rolin war sechzig Jahre alt zur Zeit, als der Paele-Altar T. XL

* Meisterwerke d. städt. Museums zu Leipzig, München 1907 Tf. 3

entstand, und ungefähr auf diesen Zeitpunkt weist der Stileindruck hin. Ich bin geneigt, die Rolin-Tafel eher nach als vor die Paele-Tafel zu stellen. Die freilich dem Thema nach einfachere Gestaltung ist von stolzer und selbstsicherer Meisterschaft, der unendliche Reichtum klar und übersichtlich ausgebreitet. Der Mantel der rechts sitzenden Madonna entfaltet sich ähnlich wie im Paele-Altar in großen, teils geraden, teils bogigen Zügen und umschließt den Leib in weiter und schwerer Verhüllung. Der ernste und sittsame Madonnenkopf ist jungfräulich und jugendlich, weit anmutiger als der im Paele-Altar. Das Kind, das sicher auf dem Schoße der Mutter sitzt, hat die pralle Fleischigkeit mit dem Kinde der Paele-Tafel gemein bei nicht minder eingehender Durchbildung des Körpers. Der in dem Rolin-Bilde besonders scharfe Lichteinfall zeichnet überall mit Schattenfurchen und hellen Reflexlinien und artikuliert scharf, wodurch auch dem Kopf und den Händen des Donators eine erstaunliche Klarheit verliehen ist. Das dunkele violett-goldene Brokatkleid des Kanzlers belebt die linke Seite mit tiefer Pracht, während rechts oben das Wunderwerk der funkelnden Madonnenkrone das Gegengewicht hält. Aller Formenreichtum des ersten Grundes ist so meisterhaft eingeordnet, daß er rahmenhaft zurücktritt vor der weltweiten Landschaft, die sich in die Tiefe dehnt und durch die drei Bogenöffnungen in der Mitte sichtbar wird. Die Aussicht, der Blick über reich bewegtes Kulturland mit einem Fluß, der in Windungen aus der Tiefe strömt, mit einer großen Stadt an beiden Ufern des Flusses, prangend, topographisch genau und wie mit Heimatliebe und Heimatstolz gezeigt, scheint eine Deutung zu fordern als das Portrait einer Stadt, mit der der Donator oder der Maler in Beziehung gestanden habe. An Brügge ist

natürlich nicht zu denken. Das Signifikante: der breite Strom, die Insel, die Brücke und die Gebirgskette — ist nirgends überzeugend wiedererkannt worden, weder in Lüttich, noch in Maastricht, noch in Lyon. Der Turm rechts vom Fluß und nahe beim Ufer ähnelt dem der Utrechter Kathedrale und kommt auch im Hintergrunde der Anbetung des Lamms im Genter Altare vor, die mächtige gotische Kirche weiter rechts sieht dagegen wie ein Bauwerk französischen Stils aus. Die Ansicht ist als freie Gestaltung aufzufassen, genährt aus Erinnerungen an Örtlichkeiten, die der Maler erblickt hatte, als das Idealbild einer glücklich gelegenen, reich bevölkerten Stadt. Und diese Auffassung wird bestätigt durch den Hintergrund der Rothschild-Tafel (siehe unten), wo eine ähnlich angelegte Stadt mit derselben Brücke, aber mit anderen Türmen, kaum minder organisch und portraithaft erscheint.

DIE LUCCA-MADONNA im Staedelschen Institut zu Frankfurt a. M. (Nr. 98 — 65,5 × 49,5) führt ihren Namen nach dem ehemaligen Besitzer, dem Herzog von Lucca. Nieuwenhuys verschaffte die Tafel dem König Wilhelm II. von Holland, auf dessen berühmter Auktion am 12. August 1850 sie für 3000 Gulden von der Frankfurter Galerie erworben wurde. Die Disposition erinnert an die Ince-Hall-Madonna von 1433: Maria in einer engen, einfachen Zelle, in die von links kräftiges Licht eindringt; das Schmuckwerk wohl geordnet; in dem dämmrigen Innenraum leuchten Brokat, Metallgeräte, ein Glasgefäß und zwei Orangen. Die Gewandung ist mit mehr Ruhe gegliedert als in dem Ince-Hall-Bilde. Um 1437, ziemlich gleichzeitig mit der Rolin-Madonna, deren Frauentypus nahe verwandt erscheint, muß dieses gut erhaltene Werk entstanden sein. T. XLIII

DIE MADONNA MIT DER HEILIGEN BARBARA, DER HEILIGEN ELISABETH (?) und einen Stifter im Besitze des Barons Robert von Rothschild zu Paris (35,5×48) hat teil an der Geschlossenheit, die der Lucca-Madonna eigen ist. Ich habe das Original nur einmal und vor längerer Zeit gesehen, sodaß ich hauptsächlich nach Abbildungen urteilen muß*.

Über die Herkunft der Tafel schwebt völliges Dunkel. Schon vor 1860 befand sie sich im Besitz der Pariser Rothschilds, erst bei Baron James, der sie angeblich von Nieuwenhuys erworben hatte, später bei Gustave, dem Vater des gegenwärtigen Eigentümers. Weale** sagt positiv: der Karthäusermönch, der Stifter, den die heilige Barbara der Madonna empfiehlt, ist Dom Herman Steenken, der schon 1402 Vikar des Frauenstifts St. Anna bei Brügge geworden und 1428 gestorben sei, und datiert das Bild, in dem der Donator jugendlich erscheint, in die Zeit zwischen 1406 und 1420. Dem Stile nach halte ich diese Ansetzung für unmöglich, abgesehen davon, daß Jan van Eyck damals vermutlich nicht in Brügge war. Nur nach dem Stileindruck datierend, komme ich auf die Zeit um 1439. Nun hat Weale die Gründe niemals dargelegt, aus denen er auf die Persönlichkeit des Karthäusers gekommen wäre, und in der zweiten Auflage des Eyck-Buches*** liest man den vorsichtig gefaßten Satz: The Carthusian portrayed may be Dom Herman Steenken. Also scheinen jene Gründe selbst in Weales Augen an Schlüssigkeit verloren zu haben.

---

* Die beste Abbildung, die aber keineswegs gut ist, in rußigen Lichtdrucken bei S. Reinach, tableaux peu connus Tf. 1, 2, 3 (hier die Maße, im Widerspruch zu Weales Angabe, 50×66 cm).

** a. a. O. S. 112.

*** Dem kleineren 1912 mit Brockwell herausgegebenen Bande S. 78.

Die Meinung in bezug auf die Person des Stifters und die daraus gefolgerte Datierung sind leicht zu widerlegen, wenn wirklich in dem kleinen Berliner Bild mit dem Karthäuser derselbe Stifter dargestellt ist. Das Berliner Bild*, teilweise nach dem Rothschildschen kopiert, rührt von Petrus Christus her und kann nicht wohl vor 1444 entstanden sein. Nehmen wir an, der Karthäuser habe kurz vor 1440 von Jan van Eyck die Rothschild-Tafel, bald nach 1444 von Petrus Christus die Berliner Tafel malen lassen — wirklich sieht er im Berliner Bild etwas älter aus —, so weichen alle Schwierigkeiten, meine Datierung aus dem Stileindrucke wird bestätigt, und Weales Angaben in bezug auf die Person des Stifters fallen dahin.

Mit den meisten Eigenschaften fügt sich die breite Tafel, zu der ursprünglich vermutlich Flügelbilder gehört haben, in die Reihe der Andachtsbilder ein, die Jan van Eyck zwischen 1432 und 1441 geschaffen hat. Die Architektur im Übergangsstil mit feingemeißelten Kapitellen, der Boden mit reichem Fliesenmuster, der orientalische Teppich, der Baldachin aus Brokat, der mit Edelsteinen besetzte Gewandsaum des Marienkleides: alles wie sonst. Die Landschaft ganz so wie in der Rolin-Madonna, aber durchaus nicht aus jenem Bilde kopiert. Der Madonnenkopf ganz so wie in der Lucca-Madonna, das Kind ein wenig schwächer konstruiert als dort. Mit den Vorbehalten, die meine ziemlich geringe Kenntnis des Originales, im besonderen von dem Erhaltungszustand der Tafel, nötig macht, glaube ich ein Nachlassen der formenden Kraft zu spüren, wie wenn der Meister, dieselben Dinge in derselben Ordnung wieder und wieder durchführend, am Ende seine staunende und entzückte Beobachtung ein wenig zu Routine

* Vergl. im Kapitel Petrus Christus, unten.

gerinnen ließ. Die Falten in der weißen Kutte des Stifters gleichen scharfen, tiefen und geraden Einschnitten und versteifen die Figur zu nüchterner Festigkeit. Der Gewandstil ist um einen Grad weniger schwelgend und phantasievoll als etwa in der Paele-Tafel. Da der freilich problematische Maelbeke-Altar, der uns am ehesten über die letzte Phase der Eyck-Kunst belehrt, besonders gerade und steife Faltenzüge aufweist, und das Kind dort ähnlich bewegt ist wie hier, finde ich dort Stütze für meine Empfindung, daß die Rothschild-Madonna um 1440 entstanden sei.

T. XLI, XLII DAS TRIPTYCHON in der Dresdner Galerie (Nr. 799 — 27 × 21,5, Flügel × 8) war einst in der Jabach-Sammlung zu Köln unter dem Namen »Hubert von Eyck«, in Dresden ging es im achtzehnten Jahrhundert als »Dürer«, seit 1840 ungefähr als »Jan van Eyck«, wurde auch in der Literatur als Schöpfung Jans überall gefeiert, bis daß die seltsame Verirrung in der jüngeren Literatur dieses Stück, wie mehrere andere, aus dem Zusammenhange mit den beglaubigten Werken Jans herausriß und es dem vermeintlich größeren Bruder zuschrieb. Der miniaturhaft kleine Altar ist völlig aus einem Guß und in allen Teilen von gleicher Vollendung*. Die Tafeln sind sehr gut erhalten, abgesehen von dem Madonnenkleide, das völlig übermalt wurde — von E. Bendemann, wie der Dresdner Katalog angibt. Die Rahmenleisten sind mit Schrift geziert, die in Jans bekannter Art die Madonna, den Erzengel und die heilige Katharina preist. Der Spruch auf der mittleren

* Weales Vorstellung, daß Hubert und Jan zusammen daran gearbeitet hätten (im großen Eyck-Buch S. 200), ist ebenso absurd, wie Volls Behauptung (a. a. O. S. 39 ff), der nur das Mittelstück als Jans Schöpfung annimmt, die Flügel für schwächer erklärt.

Tafel: Haec est speciosior sole et super omnem dispositionen stellarum luci comparata invenitur prior... — deckt sich mit dem Text auf dem Rahmen des Paele-Altars. Das Wappen oben rechts in der Umrahmung soll das der Genueser Familie Giustiniani sein (nach dem Dresdner Katalog, der sich auf Herrn Geheimrat Dielitz bezieht).

Auf der Außenseite — grau in grau — die Verkündigung.

Bei geöffneten Türen in der Mitte die thronende Madonna in einem symmetrisch gesehenen Kirchenschiffe mit Säulen rechts und links, die sich perspektivisch verjüngen und auch überschneiden. In den Bauformen, sowie der Austattung des Raumes herrscht Übereinstimmung mit gesicherten Werken Jans, aber nirgends kopiehafte, die auf Nachahmung von anderer Hand hindeutete. Links der heilige Michael mit dem Donator, der Erzengel in derselben Rüstung wie der heilige Georg im Paele-Altar. Rechts die heilige Katharina.

Berücksichtigt man den Maßstab, der dem Dresdner Altärchen seine besondere heitere Zierlichkeit und glückliche Leichtigkeit verleiht, so kann das Werk unbedenklich zwischen dem Arnolfini-Bild in London (1434) und dem Paele-Altar (1436) eingereiht werden. Die heilige Katharina deckt sich in den Hauptmotiven des Faltenwurfs mit der Frau im Arnolfini-Bilde.

ZWEI VÖLLIG GLEICHE BILDER, MIT DER DARSTELLUNG DES HEILIGEN FRANCISCUS, der die Stigmata empfängt, das eine in der Galerie zu Turin, das andere in der Johnson-Sammlung zu Philadelphia, bieten einen einzigartigen Fall. Sie stimmen kopiehaft genau in fast allen Einzelheiten miteinander überein, sodaß der Kritiker vor keiner anderen Frage zu stehen meint als der, welches von T. XLV, XLVI

den beiden Bildern das Original sei. Nun sind aber Züge, die den Kopisten verrieten, weder hier noch dort zu entdecken. Die an sich unbehagliche Lösung, daß der Meister beide Tafeln gemalt habe, die eigene Arbeit kopierend oder zweimal nach ein und derselben Vorzeichnung arbeitend, wird überraschend durch eine alte Nachricht gestützt. Anselmo Adornes, aus der Genueser Familie dieses Namens, der zu Brügge 1424 zur Welt gekommen, zur Zeit als Jan van Eyck starb, siebzehn Jahre alt war, hinterließ in einem vom 10. Februar 1470 datierten Testament seinen beiden Töchtern, die Nonnen geworden waren, je ein Bild des heiligen Franziskus von der Hand Jan van Eycks. Der Wortlaut ist unzweideutig: Item zo gheve ic elken van myn lieve dochters ... een tavereele, daerinne dat Sinte Franssen in portrature van meester Jans handt van Heyck ghemaect staet ... Hinzugefügt ist die Bestimmung, daß die Bilder mit Flügeln zu versehen seien, auf denen sein Bildnis und das seiner Frau gemalt werden sollten. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind die in Turin und Philadelphia erhaltenen Tafeln identisch mit denen, die Adornes seinen Töchtern hinterließ, und offenbar hielt Adornes beide Stücke für gleichwertig und für Orginale von van Eycks Hand — wenn wir nicht annehmen wollen, er habe, wie Nathans »Mann im Osten« seinen Ring, das echte Bild heimlich vervielfältigen lassen.

Der heilige Franz zeigt einen portraithaften Kopf, und zwar in beiden Bildern denselben. Vermutlich hat der Auftraggeber den Heiligen, der wohl sein Namensheiliger war, mit seinen eigenen Zügen darstellen lassen. Da Anselmo Adornes beide Exemplare besaß und so pietätvoll darüber verfügte, liegt die Vermutung nahe, daß sein Vater jener Auftraggeber gewesen sei. Leider vermag ich nicht festzustellen, daß der Vater den Namen Franz getragen habe.

Das Bild in der Sammlung John G. Johnson* ist 12,5×14,5 cm groß, das in Turin (Nr. 313) 28×33 cm. Lord Heytesbury, aus dessen Besitz Johnson das kleinere Bild 1890 erwarb, soll es 1830 aus Lissabon erhalten haben**. Das Turiner Exemplar war zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts im Besitz einer Nonne zu Casale in Piemont.

Franciscus kniet auf dicht bewachsenem Boden, in einer von Felsgestein fast ganz umschlossenen, nicht gerade klar gestalteten Örtlichkeit. Er hält sich ruhig, eher wie ein Donator als wie ein ekstatisch die Wundmale empfangender Heiliger. Die Portraitaufgabe behinderte den dramatischen Ausdruck. Die steifen und etwas harten Faltenlinien sind ähnlich gezeichnet wie in der Rothschild-Madonna, besonders wie im Kleide der heiligen Barbara dort. Ich bin geneigt, das Franziskus-Bild um 1438 anzusetzen, im Widerspruch mit den Argumenten, die für Entstehung in Portugal, also 1429, angeführt worden sind, wie die Herkunft des einen Exemplars aus Lissabon, die südliche Flora, namentlich die stechpalmenartige Pflanze, die am Boden wuchert, endlich die braune Farbe der Franziskanerkutte***. Viel Gewicht kann ich allen diesen Argumenten nicht beimessen. Wenn beide Bilder 1470 in Brügge waren, kann für den Entstehungsort nichts daraus gefolgert werden, daß im neunzehnten Jahrhundert das eine in Lissabon, das andere in Piemont gefunden

---

* Katalog dieser Sammlung Nr. 314

** Waagen, Treasures of art in Great Britain VI S. 389

*** Weale im großen Eyck-Buch S. 132 führt aus, daß die reformierten Franziskaner das graue Gewand mit dem braunen vertauscht hätten, in den Niederlanden erst gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, sodaß die braune Farbe schlüssig bewiese, die Bilder seien in Südeuropa entstanden.

wurde. Und die südlichen Pflanzen kann van Eyck nach mitgebrachten Naturstudien in Brügge gemalt haben. Die braune Farbe als die der Franziskaner mag er im Süden kennen gelernt haben, wenn anders wirklich diese Ordensleute in den Niederlanden zu seiner Zeit noch in Grau gingen.

T. XLIV DIE VERKÜNDIGUNG MARIAE in der Ermitage zu St. Petersburg, ein schmales, hohes Bild (Nr. 433 — 92×38), offenbar der linke Flügel eines Triptychons, beansprucht als der Überrest eines bedeutenden und umfangreichen Werkes ernste Beachtung. Von Holz auf Leinwand übertragen, hat es bei dieser gefährlichen Prozedur verhältnismäßig wenig gelitten. Es stammt angeblich aus Dijon, gehört also vielleicht zu einem für Philipp von Burgund geschaffenen Altar. Nieuwenhuys, der so viele Eycksche Bilder in den Händen gehabt hat, soll es aus Dijon nach Paris gebracht haben und verkaufte es dem König Wilhelm II. von Holland, auf dessen Auktion 1850 die Petersburger Galerie 5375 Gulden dafür ausgab.

Man meint, das wie von einem Archäologen mit verständnisvollem Eifer aufgenommene Bauwerk, in dem Maria die Verkündigung empfängt, müsse genau so irgendwo gestanden haben. Prüfungen und Erwägungen führen aber zu der Überzeugung, daß die merkwürdige Architektur eine Erfindung des Malers ist, der das Wesen des romanischen Stils in Tournay und anderwärts so tief in seine Phantasie aufgenommen hatte, daß er zu bauschöpferischer Gestaltung befähigt, in jedem seiner Bilder den Raum frei zu konstruieren vermochte, je nach den Verhältnissen der Bildtafel und den Forderungen, die der Bildinhalt stellte. Das Größenverhältnis der Figuren zum Kirchenschiff wirkt hier

natürlicher als in irgendeinem anderen Eyck-Bilde. Es wäre aber voreilig, hierin »Fortschritt« zu sehen. Das ungewöhnliche Format der Bildtafel zwang dem Maler das natürliche Verhältnis auf, da er die Figuren nicht größer zu gestalten vermochte wegen der Schmalheit der Bildfläche und nicht anders konnte als die obere Hälfte mit den Bauformen allein zu beleben. Eben deshalb widmete er den baulichen Merkwürdigkeiten, wie dem Fußboden mit figürlichem Sgraffito und den Wandmalereien im romanischen Stil so eingehende Sorgfalt.
Wir können drei Verkündigungen miteinander vergleichen, nämlich jene im Genter Altare, die auf der Außenseite des Dresdener Altärchens und diese Petersburger. Die Petersburger Fassung fesselt mit der imposanten, feierlich hieratischen Architektur sowie mit den biegsam lieblichen Figuren, deren Gewandungen in reichem Wechsel des Linienspiels lässig abwärtsfließen. Die Zeitansetzung wird dadurch erleichtert, daß die Typen der Madonna und des lächelnden Engels am nächsten verwandt sind dem Madonnenkopf im Paele-Altar und dem Kopf des heiligen Georgs ebendort. In der Zeit um 1434, also in der hohen Zeit der Eyckschen Produktion, dürfte das Werk seine richtige Stelle finden.

DAS TRIPTYCHON, früher bei Herrn Schollaert in Löwen, jetzt bei Herrn Helleputte in Kessel-Loo, ist besser als irgendein anderes unsigniertes Bild als ein Werk Jan von Eycks beglaubigt, blieb aber bei der stilkritischen Prüfung, die auf der Brügger Ausstellung von 1902 (Nr. 14) möglich wurde, rätselhaft. Weale* ist nicht müde geworden mit seiner Ehrfurcht vor Urkunden für diesen Altar einzutreten, der für sich selbst so wenig tun

* a. a. O. S. 95 ff. Hier auch Abbildungen.

kann. Von mehreren Zeugen des sechzehnten Jahrhunderts, in dem Gedichte des Lucas de Heere (1559), sowie in den Schriften Vaernewycks, namentlich im »Spieghel Nederlandscher Audtheyt« (1574), wird dieses Triptychon als ein Meisterwerk Jan van Eycks gerühmt, das im Auftrag des Nikolas van Maelbeke für St. Martin in Ypern gemalt worden sei. Die Geschichte des Werkes ist lückenlos zu verfolgen. Schon Vaernewyck bemerkt, daß die Flügelbilder unvollendet seien. Man hat daraus geschlossen, der Meister wäre durch den Tod an der Abschließung gehindert worden. Maelbeke war zwischen 1429 und 1445 Provost zu St. Martin.

Auf der oben rund abgeschlossenen Mitteltafel* ist die Mutter mit dem Kinde dargestellt, die rechts in einer allseitig offenen gotisch gewölbten Halle steht und sich dem links knieenden Stifter zuneigt. Dieser Donator im Chormantel aus Brokat ist kenntlich gemacht als Provost von St. Martin durch den Stab, der eine kleine Figur des hl. Martins trägt, aber der Barttracht nach (schwarzem Schnurr- und hellem Knebelbart) ist ein Geistlicher aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dargestellt. Haben wir das Original vor uns, so muß der ursprüngliche Stifterkopf durch einen anderen ersetzt oder, was denkbar wäre, für den noch nicht vollendeten eingesetzt worden sein. Auf den Flügeln in zwei Zonen übereinander ist innen links der brennende Busch, darunter Gideon, rechts das geschlossene Tor Ezechiels, darunter Aaron, also Symbole der Jungfräulichkeit dargestellt. Außen: ein Prophet, darüber Maria in Halbfigur und eine Sibylle, darüber drei musizierende Engel.

In der Ausführung dieses Altars ist von der Kunst Jan van Eycks

* Eine gegenseitige Kopie im Privatbesitz zu Köln.

nichts zu entdecken, in der Anlage aber, der Komposition und den Hauptlinien der Zeichnung, besonders im Mittelfelde, paßt alles zu der ungewöhnlich sicher fundierten Überlieferung. Entweder stehen wir vor dem übermalten Original oder vor einer Kopie aus dem 16. Jahrhundert, aus der Zeit des bärtigen Stifters. An eine Fälschung, die raffiniert auf Grund der alten Beschreibung unternommen sein müßte, ist nicht zu denken, weil ein Fälscher, der so geschickt im Eyck-Stil arbeiten konnte, sich den späten und unpassenden Stifterkopf nicht hätte zu schulden kommen lassen. Überdies spricht die reinliche Geschichte des Werkes gegen Fälschung. In der Albertina zu Wien und im Germanischen Museum* zu Nürnberg werden Zeichnungen bewahrt, die das Mittelbild darstellen. Direkt oder mittelbar von Eycks Tafel oder von einer Zeichnung dazu, abstammend, geben sie wertvolle Aufklärung über den ursprünglichen Zustand des Gemäldes. Der Stifter zeigt hier einen bartlosen Kopf, freilich nur in andeutenden Umrissen. Sehr deutlich wird namentlich in der Albertina-Zeichnung der Faltenwurf des Madonnenmantels, der Eycks würdig ist und durchaus seiner Gestaltungsweise entspricht. Was mich dieser Komposition gegenüber und der damit verbundenen Überlieferung sicher macht, ist der Umstand, daß die extreme Geradlinigkeit des Faltensystems und die vergleichsweise sparsame Erfindung zu der späten Entstehungszeit paßt, ebenso wie die perspektivische Konstruktion, die in höherem Grade mathematisch richtig zu sein scheint als in allen anderen Eyckschen Gemälden. Ein Fortschreiten Jan van Eycks in der Erkenntnis perspektivischer Gesetze hat J. Kern** wahrscheinlich gemacht.

* Abg. bei Weale zu S. 100 u. 103.

** Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Brüder v. E., Leipzig, 1904 und Ders. Repertorium f. Kstw. XXXV (1912) S. 27 ff.

IM MUSEUM ZU MONTAUBAN* wird ein Bildnis von vorzüglichen Eigenschaften bewahrt, das ich nach mäßigen Abbildungen beurteile, der Kopf eines tonsurierten Geistlichen. Mit dem Vorbehalt, den meine Unkenntnis des Originals nötig macht, möchte ich dieses höchst individuelle, meisterhaft durchgebildete Portrait für eine Schöpfung Jan van Eycks halten.

Fast alle diese unsignierten Gemälde, die ich versucht habe in das Werk Jan van Eycks einzureihen, sind gelegentlich von diesem oder jenem Gelehrten mit Bestimmtheit oder vermutungsweise dem Hubert zugeteilt worden. Dvořák und Hulin sind im Besitz einer Anschauung von Huberts Kunstweise, Dvořák einer blassen und ungünstigen, Hulin einer kräftigen und günstigen. Vielleicht sind diese Vorstellungen unrichtig, doch läßt sich mit ihnen arbeiten, kann man gegen sie ankämpfen. Weale** dagegen, Seek,*** Durand-Gréville,† Conway†† haben sich an der Aufteilung beteiligt, ohne eine Anschauung zu besitzen oder zu erschaffen, ja sie waren sich gar nicht bewußt, daß es gilt, zwei Meister in ihren individuell voneinander abweichenden Ausdrucksweisen zu erkennen.

---

* Les arts anciens de Flandre I, Abb. zu S. 60.

** Im großen Eyck-Buch, wo der Wirrwarr der Meinungen zitiert ist.

*** Otto S., die charakteristischen Unterschiede der Brüder v. E., Berlin 1899.

† Hubert et Jean v. E., Brüssel 1910.

†† Sir Martin C., The v. E. and their followers, London 1921.

DIE IN BESCHREIBUNG ODER KOPIE ERHALTENEN EYCK-BILDER

IN Urkunden, sowie in der alten Literatur, ist von allerlei Werken Jan van Eycks die Rede, die wir nicht mehr besitzen. Diese Kunde ergänzt und vervollständigt unsere Vorstellung.

Ohne Zweifel hat der Meister Bildnisse seiner fürstlichen Gönner, ihrer Frauen, vielleicht auch ihrer Maitressen geschaffen. Nachweislich portraitierte er in Portugal zweimal Isabella, die dritte Gattin des Burgunderfürsten. Keines der Originale ist bekannt, anscheinend auch keine Kopie danach. Das Gemälde* im Louvre, das wohl mit Recht als Isabellas Bildnis betrachtet wird, verrät in seiner steifen Anlage keine Spur der Eyck-Kunst. Eher mag ein Hauch davon zu fühlen sein in einer Zeichnung**, die Succa, ein Maler des 17. Jahrhunderts, nach einem verschollenen Gemälde aufgenommen hat.

Die zweite Gemahlin, Bonne d'Artois, die Philipp 1424 heiratete und die am 17. September 1425 starb, scheint von Jan van Eyck gemalt worden zu sein. Wenigstens läßt ein schwaches, im 16. Jahrhundert ausgeführtes Bildnis dieser Fürstin — im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin — mit dem die Zeichnung*** im Arras-

---

* Rubbrecht, l'origine du type familial de la maison de Habsbourg, Brüssel 1910, S. 25 (Abb.)

** Abb. Weale zu S. 180 (das Bild war bei Denis de Villers).

*** Weale zu S. 178 Abb.; No. 332 der Photographien, die Giraudon von der Portait-Reihe herausgegeben hat.

Codex genau übereinstimmt, den Schluß zu auf ein Urbild von der Hand des Meisters.

Die erste Gattin Philipps Michelle de France (Heirat schon 1409) hat Jan van Eyck vermutlich nicht gemalt. Und die Zeichnung* von Succa nach einem verlorenen Bildnis von ihr zeugt nicht für Jan van Eyck, der ja erst wenige Monate vor dem Tode der zweiten Gemahlin in den Dienst des Fürsten trat, sodaß die Porträtierung der Bonne d'Artois zu seinen ersten Obliegenheiten gehört haben mag.

Unter den vielen Bildnissen Philipps, die auf ein Urbild oder doch auf wenige Urbilder zurückgehen, alle von fern oder nah an Rogier van der Weydens Gestaltung erinnern, ist keines, das uns eine Anschauung von Eycks Kunst vermittelte. Und doch hat Philipp schwerlich versäumt, sich von seinem varlet de chambre malen zu lassen.

Im Arras-Codex** ist das blasse Abbild zu finden von einem Gemälde, das Jeanne de Prelle, eine der Maitressen Philipps, die Mutter des »Grand Batard«, darstellt. Hier meine ich einen schwachen Abdruck Eyckscher Prägung zu spüren.

Ein Porträt Jeans von Holland, das dem Ansehen nach auf ein Original Eycks zurückginge, ist mir nirgends bekannt geworden. Dagegen finden wir den Zugang zu einem Bildnisse, das der Meister von der Nichte dieses Grafen, von Jacobaea von Bayern gemalt hat. G. Glück*** hat überzeugend nachgewiesen, mit Hilfe eines Tafelbildes im Vorrat der Wiener Staatsgalerie, daß eine schöne Silberstift-

* Weale zu S. 198 Abb. vgl. über Bildnisse dieser Fürstin H. Nasse, revue archéologique 1912 I S. 406 ff.

** Photo. Giraudon No. 366.

*** Mitteil. d. Gesellsch. f. verw. Kst. 1905 S. 1 f.

zeichnung* im Staedel-Institut zu Frankfurt diese Dame darstellt. Eine Vergleichung im Arras-Codex** bestätigt den Nachweis.

Die Fürstin, die 1401 geboren, schon 1436 starb, sieht verhältnismäßig alt aus, sodaß die Aufnahme nicht lange vor ihrem Tod erfolgt sein kann. G. Glück glaubt auf der Rückseite des Wiener Gemäldes die Zahl 1432 zu lesen. Er drückt sich vorsichtig aus, indem er »Beziehungen zur Kunstweise Jan van Eycks« in der Zeichnung findet. Ich bin geneigt, eine Originalzeichnung Jans in dem Blatte zu sehen. J. Six*** hält die Zeichnung für ein Porträt der Margarete von Burgund, der Mutter Jacobaeas, und schreibt das Blatt dem Hubert van Eyck zu.

Das Bildnis der Jacobaea in der Galerie zu Kopenhagen (Nr. 105), das als eine Kopie von Jan Mostaert nach Jan van Eyck aufgefaßt wird†, zeigt den Kopf in anderer Wendung und andere Stellung der Hände. Der Typus, den die Zeichnung in Frankfurt vertritt, ist in höherem Grad Eyckisch.

Die Sammlung Nardus in Suresnes bei Paris besitzt oder besaß ein Frauenporträt, das in Brügge, auf der Toison-d'or-Ausstellung 1907 (Nr. 17 — 45×31) zu sehen war und für ein Bildnis der Margarete von York ausgegeben wurde††. Mit den besser beglaubigten Porträts der erst gegen 1450 geborenen Fürstin stimmt es nicht recht überein†††.

---

* Abb. bei Weale zu S. 180, besser in der Publikation der Frankfurter Zeichnungen »R. v. d. Weyden«.

** Giraudon Photo. Nr. 309, bei Weale Abb. zu S. 180.

*** De Beeltenis von Margarethe ... Bericht der Outheitkundig Genootschap 1918, 1919.

† Glück, Beiträge z. Kstg., Festschrift für Wickhoff, Wien 1903, S. 68 f.

†† Publikation der Ausstellung, Tf. 8.

††† Vgl. Rubbrecht, l'origine ... S. 58 ff.

Ist es Margarete, so müßte das Urbild dieser Tafel nach 1468 dem Datum ihrer Verheiratung mit Carl dem Kühnen entstanden sein. Das aber scheint mir unmöglich zu sein, da die Zeichnung und Beleuchtung, sowie der Ausdruck, über den wir freilich vor der Kopie nicht mit Sicherheit urteilen, durchaus Eyckisch sind. Das Urbild kommt als ein Werk Jan van Eycks in Betracht.

In Bartolomeo Facios »De viris illustribus« (1454) sind drei Werke Jan van Eycks, davon zwei nach Augenschein, beschrieben. Ein Flügelaltar mit der Verkündigung Mariae im Mittelfeld hat Facio im Palast König Alfons V. von Neapel bewundert. Der Stifter, Baptista Lomellini und seine Gattin, waren außen auf den Flügeln dargestellt, innen Johannes der Täufer und der heilige Hieronymus. Die erstaunlich gemalten Bücher in der Zelle des heiligen Hieronymus werden ausdrücklich erwähnt. Ein Hieronymus Lomellini ist als Kaufmann in Brügge 1392 nachweisbar*. Der Stifter war vielleicht sein Sohn. Alfons von Arragon besaß auch einen heiligen Georg von Jan van Eyck**.

Facio preist eine Erdkarte, die Jan van Eyck für Philipp den Guten ausgeführt hatte »mundi comprehensio, orbiculari forma«, wo man nicht nur die Örtlichkeiten, sondern auch die Abstände der Örtlichkeiten von einander im richtigen Maß erkennen konnte. Diese glaubwürdige Nachricht wirft Licht auf eine Funktion des Hofmalers, die nur der modernen Auschauung seltsam vorkommt. In jenen Tagen wurde nicht säuberlich zwischen Kunst und Wissenschaft unterschieden. Die Fürsten bedienten sich der Geschicklichkeit und des Scharfblicks ihrer Maler zu Arbeiten messender und rechnender Genauigkeit und schätzten an ihnen mehr die

* Weale S. 174

** Weale S. 177

stets bereite Schlagfertigkeit eines Wissens, das auf Beobachtung beruhte, als die Kräfte der Kunstgestaltung im unserem Sinne*. Beim Kardinal Ottaviano — aus der florentinischen Familie dieses Namens — waren nach Facio mehrere Bilder Jan van Eycks. Eines davon fesselte die Aufmerksamkeit des Gelehrten in hohem Grade. Da waren schöne Frauen in einer Badestube zu sehen, wie sie aus dem warmen Wasser kommen und sich mit Leinentüchern abtrocknen. Von einem Weibe erblickte man nur den Kopf und die Brust unbedeckt, doch zeigte ein Spiegel ihren Leib von der Rückseite. Die Naturtreue des Feuers wird bestaunt, eine schwitzende Alte, ein trinkender Hund hervorgehoben sowie reiche Hintergrundslandschaft mit Pferden, Menschen, Bergen, Häusern und Schlössern.

Nicht von diesem, wohl aber von einem ähnlichen Gemälde Jan van Eycks vermögen wir uns eine ziemliche deutliche Vorstellung zu verschaffen. Im Besitze des Lords Huntingfield** bei Birminghan befindet sich eine jener im 17. Jahrhundert in Antwerpen so beliebten Darstellungen von Gemäldegalerien, und zwar der Galerie des Cornelius van der Geest, gemalt 1628 von Willem van Haecht. Unter den Bildern, die Rahmen an Rahmen die Saalwände bedecken, fällt neben einigen berühmten Stücken, wie das Porträt von Quentin Massys in Frankfurt, eine Tafel durch entschieden Eyckschen Charakter auf, mit einer nackten neben einer bekleideten Frau. Die Größe des Bildes, das an derselben Wand hängt, wie

---

* Vgl. über Weltkreiskarten in den fürstlichen Bibliotheken jener Zeit — Kern, die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung . . . S. 26.

** Das Bild wurde 1907 bekannt, als es auf der Winterausstellung im Burlington-House erschien (Nr. 52). Abb. Arundel club publ. Nr. 20. Vgl. E. Dillon-Athenaeum 1907, 26. Januar; ferner ebenda 9. Februar. Ein Ausschnitt, der das Eyck-Bild allein vergrößert wiedergibt, bei Weale zu S. 176.

Bilder, deren Maße uns bekannt sind, ist auf ungefähr zu ermitteln. Wir kommen auf das überraschend große Format: etwa 90 gegen 60 cm, also auf die Maße des Arnolfini-Bildes in London, an das einige Züge in der Genredarstellung erinnern, nämlich der Hund und die hölzernen Überschuhe, in derselben Art wie dort die leere Fläche des Fußbodens belebend, der Rundspiegel, der dort an der Rückwand, hier links am Fenster hängt, endlich das sittsam feierliche Nebeneinander der beiden Frauen. Der Kopist ist mit merkwürdiger Feinfühligkeit auf die ihm doch sehr ferne Gestaltungsweise eingegangen und bietet uns nicht allein den Schattenriß des einen Bildes, sondern auch die Vorstellung von einer verschollenen Bildgattung, zu der die Badestube beim Kardinal Ottaviano gehörte*. Wir erfahren auch von einem Genrestück, das eine Otterjagd darstellte. Der Anonimo Morellis beschreibt dies auf Leinwand gemalte, einen Fuß hohe Bild mit einer Landschaft und mehreren Fischern, die eine Otter gefangen haben, und zwei kleinen Figuren, die zuschauen. Es befand sich um 1520 zu Padua im Hause Leonicos Tomeos**. Der Autor wird »Gianes de Brugia« genannt.
Zu Mailand im Hause Lampagnano sah derselbe Autor*** ein kleines Bild mit Halbfiguren, das einen Kaufmann darstellte, der mit einem Gehilfen Rechnungen abschließt. Der Bildtypus ist uns vertraut; wir glauben ihn in der Werkstatt des Quentin Massys entstehen zu sehn. Vielleicht gab es wirklich eine

* Im städtischen Museum zu Leipzig ist ein kleines Bild, genannt der »Liebeszauber« offenbar in diesem Zusammenhange beachtet worden. Dieses Werk eines kölnischen Malers aus der Zeit um 1470 kann in keiner Weise unsere Anschauung von der Eyckschen Genremalerei bereichern.

** The Anonimo, Englische Ausgabe von Mussi und Williamson, London 1903, S. 18.

*** a. a. O. S. 65.

Vor- und Urform davon aus Eycks Zeit. Die Notiz ist aber unklar, da der Anonymus hinter den Namen Eyck den Memlings setzt, wahrscheinlich weil ihm beide Autornamen genannt worden waren.

In der Sammlung der Statthalterin Margarete befanden sich außer dem Arnolfini-Bild mindestens noch zwei Werke Jan van Eycks, nämlich eine Madonna und ein Frauenbildnis, das la belle Portugaloise genannt wird. Das Inventar von 1516* beschreibt die Madonnentafel, als aus dem Besitz Philipps von Burgund, aus Maillardet stammend »couvert de satin brouché gris et ayant fermaulx** d'argent doré et bordé de velours vert — Faict de la main de Johannes«. Gefaßt in Seide, Sammet und Gold, stand die Tafel in der Kammer oder Kapelle der Fürstlichkeit. Mit diesem Geschmack hat Philipp diesen Maler auserlesen, und Ansprüche dieses Geschmacks erfüllte Jan van Eycks Kunst.

Die schöne Portugiesin war wie das Arnolfini-Bild ein Geschenk Dons Diego Flores de Guevara. Dies Bild war auf Leinwand in Tempera gemalt wie der Otterfang in Padua und stellte »une jeune dame« dar, gekleidet nach portugiesischer Mode in rotem, pelzverbrämtem Kleid, mit einer Papierrolle in der Rechten, auf dem das Bild der hl. Nicolaus zu sehen war. Sollte dies Gemälde nicht ein Porträt der Prinzessin Isabella gewesen sein. Nicolaus war der Schutzheilige in Seegefahr, dessen Bild der Maler ihr vielleicht im Hinblick auf die gefährliche Fahrt von Lissabon nach den Niederlanden in die Hand gab.

Von einigen Werken Jan van Eycks ziehen wir aus erhaltenen Kopien eine mehr oder weniger deutliche Vorstellung.

---

* Archiv zu Lille, vgl. Weale ... S. 178.

** Archiv zu Lille, vgl. Weale ... S. 177.

Der Meister hat mindestens ein hieratisches Christusbild geschaffen, mit dem streng von vorn gesehenen Antlitz des Heilandes. Von den Exemplaren dieser Komposition, die bekannt geworden sind, wird das im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum für das Original gehalten, freilich nicht ohne daß Widerspruch* dagegen laut geworden wäre.

Die Tafel in Berlin (Nr. 528 — 44×32)** die aus der Solly-Sammlung stammt, früher in Burgos und Segovia gewesen sein soll, trägt auf dem Rahmen die Inschrift: Johēs de eyck me fecit et apleviit anno 1438, 31. January — als ikh kan.

Ein Bild in der Münchner Pinakothek (Nr. 99 — 50×37)*** wird als eine Kopie betrachtet und entbehrt des Originalrahmens und der Inschrift.

Ein Bild in der Akademie zu Brügge† (Nr. 3 — 32×26), das von Weale mit Recht ungünstig beurteilt und für eine Kopie erklärt worden ist, trägt die Inschrift: Johēs de eyck Inventor anno 1440. 30 January — als ikh kan.

T. XLVII Ein kürzlich im englischen Privatbesitz zu Newcastle aufgetauchtes Bild (24×16) zeigt die Originalinschrift nicht mehr. Ein Zettel auf der Rückseite der Tafel berichtet von dem Teil des verlorenen Rahmens in folgender Weise: This head was pain . . . by John van Eyc . . . 30. January 1440, his name and the date of the year was written by himself on the frame which (my father) sawd off T. T. West (1784).

Die übrigen Bilder, die zu diesem Typus gehören, z. B. daß der

---

* Voll a. a. O. S. 100 ff.

** Abb. Weale zu S. 166.

*** Abb. Weale zu S. 166.

† Abb. Weale zu S. 168

Sammlung Oppolzer* sind offenbar Kopien späteren Datums. Das Brügger Exemplar wird schon durch das Wort »Inventor« in der Inschrift gerichtet. Entweder ist damit Jan van Eyck als der Erfinder dieser Komposition bezeichnet und implicite ausgedrückt, daß er nicht der ausführende Maler sei, oder aber er wird als Erfinder der Ölmalerei gerühmt, und auch in diesem Falle wäre die Mitteilung als Aussage des Meisters selbst unmöglich. Die Brügger Kopie kann schwerlich auf das Berliner Gemälde zurückgehen, einmal weil das Datum anders ist (30. Januar 1440 statt 31. Januar 1438) und dann weil das Licht von links her einfällt, in dem Berliner und dem Münchener Exemplar dagegen von rechts. In beiden Punkten stimmt das Bild in England mit dem Brügger überein. Wir haben also zwei Urbilder anzunehmen, eines von 1438 mit Beleuchtung von links und eines von 1440 mit Beleuchtung von rechts. Damit ist freilich noch nicht bewiesen, daß das Berliner Exemplar und das in England die Urbilder seien. Gegen das Berliner Bild hat man nicht ohne Recht eines der Argumente ins Feld geführt, mit dem Weale** das Brügger Stück angegriffen hat. Eyck schrieb das Wort »als« mit griechischen Lettern. Der Kopist habe die Zeichen nicht verstanden und daraus so etwas wie »AME« gemacht***. Die Malweise ist umso schwerer zu prüfen, als der Kopf mit Retuschen wie gesprenkelt ist. Die Tafel in England hat einen hohen und strengen Charakter, kommt als Original in Betracht und vertritt jedenfalls den Typus am reinsten.

Der sogenannte Lebensbrunnen im Prado zu Madrid hat den

* Katalog d. Sammlung O. 1906, S. 7.

** Katalog d. Brügger Akademie S. 18 ff.

*** Durrieu, Gazette d. 6. a. Februar 1920, S. 77 ff.

Gelehrten viele Rätsel aufgegeben* (Nr. 2188 B — 181×130). Da diese angeblich 1454 gestiftete**, aus dem Kloster Parral bei Segovia 1838 nach Madrid gebrachte Tafel wohl mit Recht als die Kopie eines älteren Bildes angesehen wird, kann stilkritisch daraus nicht viel ermittelt werden. Das Urbild war vielleicht in der Kathedrale von Palenvia***. Wenigstens spricht Ponczt mit Begeisterung von einem hier gesehenen, der Komposition nach mit dem Prado-Bilde übereinstimmenden Gemälde.

Die Komposition, über die geurteilt werden kann nach der Kopie, hat inhaltlich, geistig viel gemein mit dem Genter Altar, wirkt aber einheitlicher, weil der religiös-symbolische Gedankenbau hier auf einer Bildtafel entwickelt ist. Symmetrisch hoch getürmt, klar gestuft, bietet das Ganze ein hierarchisch gegliedertes Schaugerüst in drei Zonen, und da die Figuren oben, Gottvater, Maria und der Täufer, erheblich kleiner sind als die Vertreter der Menschheit unten, so ist dem Zusammenhang eine räumliche Folgerichtigkeit gesichert, die dem Genter Altare mangelt. Überdies kontrastiert die zwiespältige Menschheit mit dem glücklich-harmonischen Engelwesen auf der zweiten und der Gottheit auf der dritten Stufe. Dramatisches Leben, namentlich in den heftigen und kühnen Bewegungsmotiven, in der Gruppe der verzweifelten Juden††,

---

* Die jüngste gründliche Darlegung namentlich in bezug auf die Bildnisse in dieser Tafel, P. Post, Jahrbuch d. pr. Ksts. XXXIII (1922), S. 120 ff., enthält genaue Angaben über die ältere Literatur.

** Madrazo, Museo Español de Antiquetades IV (1875) S. 1 ff.

*** In der Kapelle des heiligen Hieronymus.

† Viage (1733), XI S. 155.

†† Eine Zeichnung zu Lützschena, mit einer ähnlichen Darstellung, publiziert von Becker, Handzeichnungen a. Privatbesitz, Leipzig 1922, Tf. 1.

wie keinem anderen Eyck-Bild ist dieser Erfindung verliehen. In der Mitte unten ein kunstvoller in Stein gemeißelter Brunnen, dessen Wasser das Brot des Lebens, in Gestalt von goldenen Hostien, mit sich führt, rechts die Vertreter des alten Bundes, der Priester mit verbundenen Augen und zerbrochenem Banner, der sich abwendet, und ein dicht gedrängter Knäul erschreckter, wie vom Blitz getroffener Juden, links die Repräsentanten der christlichen Kirche oder eher der geistlichen und weltlichen Macht, der Papst, ein Kardinal, ein Bischof, der Kaiser, ein König, dann sechs porträthaft gestaltete Figuren, die deutlicher Standesbezeichnung ermangeln. Ähnlich wie im Genter Altar hat man sich hier eifrig bestimmte Persönlichkeiten zu erkennen bemüht. Im Besonderen der Herr mit der Pelzkappe, der zutiefst, an zweiter Stelle vom linken Bildrande kniet, ist früher wegen vermeintlicher Ähnlichkeit mit dem vermeintlichen Hubert van Eyck im Genter Altare für diesen Maler erklärt worden. Six* und Post** dagegen bestimmen ihn, wie den Reiter auf dem Schimmel dort, als Philipp den Kühnen von Burgund. Mir erscheint die Porträtähnlichkeit zwischen den beiden Köpfen durchaus nicht schlagend. Ebensowenig vermag ich mit Post in dem jungen Mann mit großer schwarzer Kopfbedeckung den vermeintlichen Jan van Eyck des Genter Altares wieder zu erkennen, und in ihm Philipp den Guten zu sehen. Six glaubt, es sei Jean sans peur, der Sohn Philipps des Kühnen, während Post den obersten Herrn in dieser Reihe für Jean sans peur ausgibt.

Selbst wenn die Porträtbestimmungen überzeugend wären, würden einige Schlüsse, die daraus auf die Entstehung des Werkes

* Revue archéol. XVIII (1911) S. 401 ff.

** a. o. O. S. 122.

gezogen worden sind, nicht berechtigt sein. Daß Jan oder Hubert van Eyck als Vertreter der christlichen Welt seinen Landesherrn eingeführt habe, erscheint durchaus glaubhaft. Deshalb aber braucht der Burgunderfürst noch nicht der Auftraggeber dieses Altares zu sein. Den Herzog als den Stifter hätte der Maler, wie ich glaube, weit kräftiger herausgehoben.

Falls Post mit seiner Portraitdeutung das Richtige getroffen hat, müßten wir mit ihm den Brunnen des Lebens sehr früh datieren, um 1420. Im Jahre 1419 nämlich kam Philipp, 23 Jahre alt, zur Regierung und er sieht hier sehr jung aus. Und diese Datierung glaubt Post auch durch das Studium der Kostüme bestätigen zu können. Schwer zu vereinigen mit seinen Aufstellungen ist der Umstand, daß zwischen seinem angeblichen Phillipp dem Guten und seinem angeblichen Jean sans peur der tonsurierte Kopf eines Geistlichen auftaucht. Der angebliche Philipp der Kühne trägt um den Hals einen höchst seltsamen Schmuck, nämlich einen blattlosen Baumzweig. Vielleicht wird dieses Abzeichen einmal das Geheimnis der Figur aufklären*.

Soweit dem Stile nach geurteilt werden kann, bin ich eher geneigt, eine Entstehung um 1430 anzunehmen, welche Ansetzung mit Justis Vermutung im Einklange steht, der die Schöpfung mit Jan van Eycks Reise nach Portugal in Verbindung und Juan II. von Kastilien als den Stifter in Vorschlag bringt**. Diese Hypothese würde den auffälligen Umstand erklären, daß Original und Kopie (nach Poncz sogar mehrere Kopien) in Spanien zu finden sind, dagegen keine in den Niederlanden.

---

* Versuche zur Deutung in Hulins Vortrag (bulletin, d. l. société d'histoire de Gand, 1911 No. I.)

** Miscellaneen a. drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens I, S. 293 ff.

Viel Wesens hat man in letzter Zeit von einer Kreuztragung Christi im Museum zu Budapest (Nr. 681, 98×130) gemacht und sie als alte Kopie eines Urbildes betrachtet, das den Gemälden im frühen Eyck-Stil verwandt wäre.*

Eine gute Nachzeichnung im Braunschweiger Kupferstichkabinett** in Metallstift mit einer Reitergruppe aus dieser Kreuztragung geht wahrscheinlich auf das Original, keinesfalls auf die Budapester Kopie zurück. Die bedeutende, an originalen Motiven reiche Erfindung, die um 1420 entstanden ist, wie die Kostüme bestätigen, ist durchaus »Eyckisch« und war dem schwachen Miniaturisten bekannt, der im Turin-Mailänder Gebetbuch die Kreuztragung*** zu malen hatte und ihr dabei einige Figuren entnahm.

Ein zweites Tafelbild mit der Kreuztragung, das aus der Wilczek-Sammlung durch F. Kleinberger nach Amerika verkauft worden ist, ein Hochbild, weicht im Stil und in wesentlichen Zügen der Komposition von dem Budapester Gemälde weit ab, enthält aber einige Züge, wie besonders in der Stadtansicht, die beweisen, daß auch der Maler dieser Kreuztragung das Urbild gekannt hat.

In der schwachen Ausführung wenig aussagend, gehört das Bild in Budapest mit dem Aufbau, der landschaftlichen Formation, dem Verhältnis der Figuren zur Örtlichkeit, sowie mit derben Genrezügen zu den allerwichtigsten Monumenten des frühen Eyck-Stils.

* H. Zimmermann, Amtl. Berichte aus den Kgl. Museen, Berlin, XXXIX, S. 15 ff. F. Winkler, ebenda, S. 29 ff., u. Jahrbuch d. pr. Ksts. XXXVII, S. 295. Dvořák, Jahrbuch d. pr. Ksts. XXXIX, S. 66 ff. (Abb.). Zimmermann und Dvořák scheiden das verschollene Urbild dieser Kreuztragung wie die ganze Gruppe von Miniaturen und Tafelbildern von den Brüdern Eyck und grenzen eine Kunst holländischer Stammesart ab. Als ob holländische Stammeseigenschaften den van Eyck nicht zukämen.

** Abb. in der VII. Veröffentlichung d. Prestel-Gesellschaft Nr. 45.

*** Abb. Jahrbuch ... XXXVII, S. 293.

ZEICHNUNGEN IM EYCK-STIL

DIE Zeichnungen der Altniederländer — ein ebenso schwieriges wie dürftiges Kapitel — werden zumeist gänzlich übersehen. Was auf Papierblättern vorkommt an Motiven, Typen, Kompositionen und Formen altniederländischer Art, wird bei schärferer Prüfung gewöhnlich als Kopie entlarvt. Die Lehrknaben übten sich, indem sie nach Zeichnungen zeichneten. Die Übertragung und Vererbung der Kompositionen, die in den Niederlanden einen ungeheuren Umfang annahm, vollzog sich durch die Zeichnung. Die Gemälde, die ja die Malerwerkstatt bald nach Vollendung in der Regel verließen, wurden selten kopiert, dagegen hielt man Vorzeichnungen und Nachzeichnungen in den Ateliers zurück als einen nützlichen Vorlagenbestand, aus dem die Besteller wählten, die Lehrknaben lernten, an den die ausführenden Gehilfen sich hielten und der, durch Nachzeichnung vervielfältigt, von einer Werkstätte in die andere gelangte. Was uns von diesem Bestand erhalten blieb, ist ein winziger Bruchteil, in dem schwache Nachzeichnungen bei weitem überwiegen. Auf dies äußerst ungünstige Verhältnis stoßen wir überall, wo wir nach den Zeichnungen der großen Meister des 15. Jahrhunderts suchen.

Was die Zeichnungen im Eyck-Stil betrifft, hatten wir schon Gelegenheit, von einigen Blättern im Zusammenhange mit Gemälden zu sprechen. Von mehreren bekannten Bildkompositionen sind Nachzeichnungen bekannt, z. B. im Berliner Kupferstichkabinett

von dem Verkündigungsengel* des Genter Altars und von der Antwerpener Madonna**. Diese Zeichnungen sind ziemlich frisch mit der Feder ausgeführt. Von dem Mittelstück des Maelbeke-Altars gibt es eine gute Zeichnung in Silberstift***, die gelegentlich dem Petrus Christus zugeschrieben worden ist, in der Albertina und eine genau damit übereinstimmende, auch in Silberstift, zu Nürnberg, im Germanischen Museum†.

Von der Madonna in der Kirche besitzen wir mehrere Federzeichnungen, nämlich in der Sammlung Graf L. Paar ††, Auktion Wien 1886 Nr. 326 und in der ehemaligen Sammlung Sir Ch. J. Robinson.

In allen diesen Fällen ist die Entscheidung leicht. Niemand wird auf den Gedanken verfallen, hier Entwürfe, Studien oder Vorzeichnungen von der Hand Jan van Eycks zu entdecken. Federzeichnungen ist im allgemeinen mit Mißtrauen zu begegnen. Es gibt kaum eine Federzeichnung eines der bekannten niederländischen Meister des 15. Jahrhunderts von überzeugender Echtheit. Oft enttäuscht und übel belohnt auf der Jagd nach Originalzeichnungen, ist die Forschung, wie es zu gehen pflegt, dieser Monumentenklasse gegenüber einem unlustigen und feigen Vorurteil verfallen und nicht mehr bereit, die wenigen erhaltenen Originale als solche zu erkennen. Von vornherein wird jedwede altniederländische Zeichnung für eine Kopie erklärt. Hat doch die als kritische Vor-

---

* Abg. Weale ... zu S. 52.

** Abg. Weale ... zu S. 92.

*** Abg. Weale ... zu S. 100 u. Albertina Publikation, Schönbrunner-Meder, Nr. 847.

† Abg. Weale ... zu S. 1021.

†† Abg. Weale ... zu S. 134.

sichtigkeit maskierte Urteilslosigkeit sogar die herrliche Zeichnung zu dem Albergati-Bildnis (s. oben S. 90) angezweifelt. Diese Dresdener Zeichnung, die bei weitem schönste altniederländische, bietet uns den Maßstab zur Prüfung anderer Blätter und, wie ich glaube, einen gefährlichen Maßstab. Mit ihr verglichen, befriedigt keine andere Zeichnung völlig. Ihr an Qualität zunächst steht
T. XLVIII der Mann mit dem Falken im Staedel-Institut zu Frankfurt*. Der Mann hat einen mächtigen Pelzhut auf und erinnert mit dieser Kopfbedeckung an den Berliner »Mann mit den Nelken«. Eine ausgezeichnete Originalzeichnung ist diese in den wesentlichen Teilen streng durchbildende, im Gewand und im Hintergrund flüchtig andeutende Silberstiftzeichnung unter allen Umständen, und ich bin geneigt, sie für ein Werk Jan van Eycks aus der Zeit um 1425 zu halten.

Das Damenporträt** in Frankfurt, das nach G. Glücks, wie ich glaube, richtiger Bestimmung (s. oben S. 111) Jacobäa von Bayern darstellt, ist keineswegs ein Gegenstück zu dem Falkenträger — das Blatt und der Maßstab sind wesentlich kleiner —, steht aber an Qualität nicht zurück und kommt ebenfalls als eine Originalzeichnung in Betracht.

Beide Zeichnungen sollten, wenn nicht vor den Originalen, so mindestens nach den guten Lichtdrucken der Frankfurter Publikation beurteilt werden, nicht nach anderen schlechteren Reproduktionen, wie denen im Albertina-Werk (Schönbrunner-Meder Nr. 388 u. 397).

---

* Abg. Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut XVI 7. Vgl. Weale S. 24, wo der Dargestellte mit einer recht vagen Vermutung für den »Jaghermeester« Henry van Eyck erklärt wird, der urkundlich im Dienst Johanns von Bayern gleichzeitig mit Jan van Eyck bezeugt ist.

** Abg. Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut XVI 6.

Nach Ausdruck, Lichtführung durchaus den gemalten Bildnissen Jan van Eycks entsprechend und der Kopfbedeckung nach offenbar aus seiner Zeit, kann das Brustbild eines Mannes, die Silberstiftzeichnung im Louvre*, als ein Original des Meisters betrachtet werden, obwohl die Strichführung lockerer und weniger bestimmt ist als in dem unvergleichlichen Dresdener Blatt.

Noch um einen Grad weniger sicher urteile ich über das Porträt eines Mannes mit turbanartiger Kopfbedeckung, das mit der Malcolm-Sammlung in das British Museum** gelangt ist. Ein wenig starr und spitz, mit sonderbaren Härten in der Bildung der Gesichtsformen, jedoch seelisch fesselnd mit dem Ausdruck abweisender Hoheit, wäre dieses Blatt als eine Arbeit aus früher Zeit in das Eyck-Werk einzuordnen.

Zwei kleine Zeichnungen mit der Anbetung der Könige, die eine im Kupferstichkabinett zu Amsterdam***, die andere in Berlin†, gehen im Stile zusammen mit den Turin-Mailänder Miniaturen, und zwar mit Hulins G.-Gruppe, die ich als frühe Schöpfungen Jan van Eycks zu erklären versucht habe. Namentlich die zarte Silberstiftzeichnung in Amsterdam von fließendem und altertümlichem Duktus kommt als Original von der Hand des Miniaturmalers in Betracht. Das Berliner, äußerst dicht mit der Feder gestrichelte Blatt, zeigt weniger deutlich das Gepräge der Persönlichkeit.

Ein Werk von höchstem Wert und, was auch immer sonst, jedenfalls das Original von einem großen Meister aus der Zeit um 1420

---

* Abg. Weale ... zu S. 206.

** Abg. Vasari society IX Nr. 12, früher in der Sammlung Galichon, vgl. Gazette d. b. a. XXII (1867), S. 84.

*** Moes, Handzeichnungen im Kupferstichkabinett zu Amsterdam, T. 32.

† Abg. in der zweiten bei Grote erschienenen Publikation, XIV G.

ist die Silberstiftzeichnung im Louvre* mit dem hl. Christophorus. Winkler konstatiert richtig den Eyckschen Charakter, bezeichnet das Blatt aber mit jener weitverbreiteten Ängstlichkeit vor niederländischen Zeichnungen als eine Kopie. Die stark bewegten, im Winde flatternden Gewandstoffe sind mit erstaunlicher, liebevoll ausführlicher Vertiefung durchgebildet. Eycksches Gefühl für die Beschaffenheit der Materie hat das Gestein und das Haar veranschaulicht. Ich glaube an Eycks Autorschaft und an frühe Entstehung des außerordentlichen Blattes.

Viel leichter kenntlich in ihrem Eyck-Stil, aber geringer und sicherlich Nachzeichnungen sind die Apostel in der Albertina**. Die Figuren enthalten, vorsichtig sauber und verständnisvoll, mit etwas zittrigem Federstrich gezeichnet, viel von Eycks Erfindung, namentlich in den reichen phantasievollen Gewandungen. Die Urbilder sind meinem Gefühl nach kurz vor 1430 entstanden.

Daß die Silberstiftzeichnung in Braunschweig mit dem Reiterzug aus der Kreuztragung eine Kopie ist, wurde bei Besprechung des Budapester Gemäldes notiert (s. oben S. 121).

In bezug auf die Silberstiftzeichnung mit der Verkündigung Mariae in Wolfenbüttel bin ich überzeugt, daß Hildegard Zimmermann***, die das Blatt entdeckt und publiziert hat, mit ihrem

---

* Photo. Giraudon, abg. von Winkler, Jahrb. d. pr. Ksts. XXXVII (1916), S. 296.

** Zwei aus der Folge von zwölf, abg. von Meder, Handzeichnungen in der Albertina, Neue Folge, T. 31, 32.

Zwei andere im Jahrb. d. pr. Ksts., a. a. O. S. 299, 300. Prestel hat alle Blätter in seiner Publikation des Praunschen Kabinetts radiert. Ein einzelner Apostel von ähnlicher Art, in zarter Pinselzeichnung, ist mit der Sammlung Fairfax Murray in die Morgan-Bibliothek gekommen, abg. in der Publikation der Murray-Sammlung Nr. 225.

*** Jahrbuch d. pr. Ksts. XXXVI (1915), S. 215ff.

positiven Urteil im Recht ist. Ein Original von Jan van Eyck aus der Zeit um 1428, nach der Madonna in der Kirche entstanden, gleichzeitig vermutlich mit dem Urbild des Madrider Lebensbrunnens: dies ist auch mein Eindruck.

Einige Zeichnungen, die im weiteren Kreise sich den erwähnten anschließen, notiere ich kurz:

Bildnis eines Goldschmiedes* — Berlin, Kupferstichkabinett, mit einem Ring in der Rechten. Aus der Sammlung J. W. (Auktion, München 1897, Nr. 244.) Stark überarbeitet und entstellt, deshalb schwer zu beurteilen. Wenigstens in der Anlage den gemalten Bildnissen Jan van Eycks nahe.

Brustbild eines Mannes** — Berlin, Kupferstichkabinett. Rein erhaltene Silberstiftzeichnung aus der Zeit und in der Art Jan van Eycks, aber etwas hölzern und unbelebt, wohl Arbeit eines Eyck-Nachfolgers, aber keine Kopie.

Frauenbildnis im Museum zu Rotterdam. Fein im Ausdruck, sicherlich ein Original, mit etwas schwachen Händen.

Die Krönung Mariae – Albertina***. Gute Stiftzeichnung, in Komposition und Faltenwurf ganz eyckartig. Wohl Arbeit eines Schülers.

Jael und Sissera — Braunschweig, Kupferstichkabinett†. Das ausgezeichnete Blatt ist in der Publikation ungefähr richtig datiert (um 1525), irrtümlich aber mit dem Flémalle-Meister in Verbindung gebracht von Winkler††. Der Zeichner steht nahe bei Jan van Eyck und Petrus Christus.

---

* Abg. Weale ... zu S. 64.

** In der zweiten Grote-Publikation der Berliner Zeichnungen, VII D.

*** Schönbrunner-Meder, Nr. 708.

† VII. Prestel-Publikation Nr. 46.

†† Der Meister v. Flémalle, S. 23ff.

Ein vorzügliches Stück mit zwei Frauenköpfen in Turin ist ganz zutreffend als »Giovanni van Eyck-Studio« photographiert von Anderson (Nr. 9803).

Nachdem der Bann gebrochen ist, kann die Eycksche Zeichenkunst mindestens in sechs Werken studiert werden. Eine Durchprüfung des kleinen Bestandes an altniederländischen Blättern dürfte noch manches Stück der üblich gewordenen vorurteilsvollen Anzweiflung entreißen.

JAN VAN EYCK — SEIN SCHAFFEN UND SEINE PERSÖNLICHKEIT

DIE Vorstellung, die ich mir von Jan van Eyck, seinem Schaffen, seiner Entwicklung und seiner Persönlichkeit gebildet habe, beruht auf der Annahme, daß etwas von der Buchmalerei, mit der er begonnen haben soll, in den Blättern des Turin-Mailänder Gebetbuchs erhalten sei, und zwar in jenen Blättern, die Andere für Arbeiten Hubert van Eycks halten.

Eine Hypothese ist etwas anderes als eine Vermutung, ist eine Hilfskonstruktion oder ein Experiment. In diesem Falle versuche ich, wie der Bau ausfällt, wenn ich ihn auf den Sockel jener Annahme stelle. Vielleicht entsteht ein haltbares Ganzes, das durch organischen Zusammenhang für sich einnimmt und dadurch nachträglich für die Richtigkeit jener Annahme zeugt. Im schlimmsten Falle mag eine Fiktion gestattet sein, mit der alle Kräfte, die der niederländischen Malerei zwischen 1410 und 1430 neues Leben zuführten, in eine gleichsam mythologische Gestalt verlegt sind. Zur Welt gekommen sein mag Jan van Eyck um 1390. Die Überlieferung wirkte am stärksten auf ihn ein aus der Buchmalerei, die, bevorzugt von den Fürsten französischen Geblütes, um 1400 bis an die Schwelle seiner Tat vorgedrungen war. In der Reihe der niederdeutschen Maler, die von den miteinander versippten, in den Niederlanden herrschenden Familien herangezogen wurden, zeichnete sich Jan in früher Jugend aus. Wilhelm von Bayern vertraute ihm 1416 jenes vom Duc de Berry ererbte Gebetbuch an, und dort

entstanden Bilder, in denen — für unsere Augen zum ersten Male — das Gefühl für Licht, Luft, Raum und malerischen Zusammenhang produktiv wurde. Der jugendliche Meister war tief erregt und lyrisch bewegt. Er traf den Ausdruck des Dramatischen mit genialer Unbewußtheit und nachtwandlerischer Sicherheit in der landschaftlichen Stimmung, während er sich im Repräsentativen, in der Typik der Körperbildung, im Faltenwurf und im Bau der Köpfe noch nicht von Schule und Tradition gelöst hatte. Nach dem Tode des Grafen Wilhelm im Jahre 1417 gewann der Bruder und Nachfolger dieses Herrn, Johann ohne Gnade, den Maler für sich und beschäftigte ihn zwischen 1422 und 1425 im Haag, im Palast mit Aufträgen, von denen wir keine Vorstellung besitzen. Damals entstanden Tafelbilder, von der Art der verschollenen Anbetung der Könige mit den in St. Petersburg erhaltenen Flügeln. Jan van Eyck übertrug den Stil der Miniaturmalerei mit neuen technischen Mitteln auf das Altarbild.

Die »Erfindung der Ölmalerei«, die den Zeitgenossen als die Ursache der außerordentlichen Leistung, als die eigentliche Errungenschaft erschien, war, tiefer aufgefaßt, eine Folge, da die zur Produktivität gediehene Sehweise mit den alten Mitteln nicht auskam und die neue Technik gebar. Die Freiheit vom Gildenzwang erleichterte dem im Fürstendienst tätigen Meister den Bruch mit der Überlieferung. Eine langsame, mit flüssigen, aber rasch trocknenden Pigmenten lasierende Malweise, die viele Schichten übereinanderbreitete und einen smaltartigen Farbenkörper hervorbrachte von nie erblickter Leuchtkraft, wurde wirtschaftlich lohnend, weil die fürstlichen Gönner Bilder und Bücher wie Schmuckstücke aus Gold und Gestein werteten und die auf engen Raum gesammelte Kostbarkeit würdigten.

Jan van Eycks Kunst wurde bestimmt durch Berührung mit einer Hofkultur, die, französischem Boden entwachsen, handlichen und handgreiflichen Luxus liebte. Die Aufmerksamkeit der Maler wurde auf jene Dinge gerichtet, in denen Macht und Herrschergewalt sichtbar wurden, nämlich auf edle, durch künstliche Bearbeitung verfeinerte Stoffe, auf Seide, Brokat, Pelz, auf Goldschmiedewerk und Juwelen. Die Goldschmiede standen den Malern zunächst unter den im Hofdienste beschäftigten Gewerkleuten. Jan van Eyck hielt sich zu den Goldschmieden. Unter den Männern, die er porträtierte, sind Goldschmiede, neben Fürsten, italienischen Kaufherren, Hofbeamten und hohen Geistlichen. Ja er selbst war ein Goldschmied, in demselben Sinne wie er freilich auch ein Baumeister war. Die Kronen in seinen Bildern sind Schöpfungen der Goldschmiedekunst, wie die Architekturen darin Bauphantasie offenbaren.

Gleich nach dem Ableben Johanns von Bayern im Jahre 1425 fesselte der mächtigste Fürst der Niederlande, Philipp der Gute, den Maler an sich und ließ ihn nicht wieder los. Diesem Herrn empfahl sich Jan van Eyck nicht nur durch seine Kunstfertigkeit, sondern auch durch Klugheit, Takt und Lebensart. Philipp bediente sich dieses »valet de chambre« zu geheimen Missionen. Der Maler wurde mehrmals auf Reisen geschickt und auch der Gesandtschaft beigegeben, die sich 1428 zur Brautwerbung nach Portugal begab. Dauerndes Leben am Hofe entsprach seinen Neigungen nicht. Er suchte sich einige Unabhängigkeit zu sichern, machte sich in Brügge seßhaft, gründete dort eine Familie und blieb dieser Stadt bis an sein Ende treu, soweit nicht der Burgunderfürst, zu dem er gute Beziehungen wahrte, ihn hierhin oder dorthin rief.

Zwischen 1426 und 1432 war Jan am Genter Altare tätig, den sein am 18. September 1426 gestorbener Bruder Hubert begonnen

hatte. Allerdings wurde die Arbeit durch die Reise nach Portugal 1428, für mehr als ein Jahr, unterbrochen, wenn anders sie nicht erst zu Beginn des Jahres 1430 einsetzte. Wie weit immer das große Werk unter Huberts Händen gediehen war, in jedem Falle stand Jan vor der Aufgabe, ein Gerüst zu bekleiden, das er nicht gebaut hatte. Der Maßstab war ihm ungewohnt, und die altertümliche Vielteiligkeit des Altarbaues widerstand seinem, auf einheitliche Illusion gerichteten Ehrgeiz. Die Oberfläche des Genter Altares hat auch bei schärfstem Absuchen keine Nähte erkennen lassen. Wenigstens darf dies für die genau studierten Flügel ausgesagt werden, wenn auch nicht für die, in der dunklen Kapelle niemals im Einzelnen gut geprüften mittleren Teile. Die Komposition ist vielspältig genug, weicht in manchen Zügen von der Gestaltungsweise Jan van Eycks ab, und einige Köpfe in den Gruppen der singenden und musizierenden Engel befremden mit einer gesteigerten Schärfe, die vielleicht nicht durch den ungewohnt großen Maßstab allein, sondern auch durch die Mitwirkung des Bruders zu erklären ist.

Hatte schon die Porträtaufgabe, als die ernsteste Verpflichtung des Hofmalers, Kräfte wachgerufen oder gesteigert, die Beobachtung auf die individuelle Form des Menschenkopfes gelenkt, so hielt sich der Meister in dem Zwange, lebensgroße nackte Gestalten zu bilden, resolut an das Modell. Die Schärfe seines Blicks erfaßte die Konstruktion des Menschenleibes, die dem Miniaturmaler keine Sorge bereitet hatte, von außen her, wie überhaupt die Eroberung der Wirklichkeit, zuerst des Landes, des Lichtes, des »malerischen« Zusammenhangs, des Laubes, Gesteins, der Gewebe, des Metalls, dann des individuellen Menschenwesens und des Körperbaues von der Oberfläche aus in die Tiefe drang. Aus Blickerfahrungen schöpfte

der Maler Kenntnisse. Seine Beobachtung ist lustvoll, aus freudigem Staunen geboren, nie befriedigt —, alles umfassend. Er kennt die Stoffe wie der Weber, der sie geschaffen hat, das Bauwerk wie ein Architekt, die Erde wie ein Geograph, die Flora wie ein Botaniker. Die Zeitgenossen würdigten sein Wissen mit besserem Verständnis als die diesem Wissen zu Grunde liegende Phantasie und sahen in dem Maler, dessen Ruhmestitel die »Erfindung der Ölmalerei« wurde, so etwas wie einen Gelehrten, einen mit geheimen Erkenntniskräften ausgerüsteten Zauberer. Die Ansprüche, die von den fürstlichen Gönnern an ihn gestellt wurden, reichen in das Gebiet rechnender und messender Übersicht und Einsicht, so wenn Philipp eine »Weltkreiskarte« ausführen ließ. Wie irrtümlich und zuweilen mißbräuchlich das Verhältnis der Zeitgenossen zu der schöpferischen Genialität des Malers war, ein wenig wirkte die Meinung der Menschen, die Art ihrer Anerkennung zurück auf sein Tun und steigerte diejenigen seiner Kräfte, die auf Verständnis trafen.

Mit den Jahren entwickelte sich die Kunstübung Jan van Eycks zu klarer Besonnenheit. Die Kompositionen gewinnen an Einfachheit und Ruhe, an Maß, Sparsamkeit und würdiger Repräsentation. Bis an die Grenze rechnerischer, perspektivischer Konstruktion dringt die ursprünglich gefühlsmäßige Raumgestaltung vor. Die dramatische Lebhaftigkeit, die Drastik und Fülle, der Naturlaut der Jugend verebben.

Nicht mehr und nicht weniger als das Tafelbild wurde erschaffen — der Begriff im Sinne der neuen Zeit genommen —, nämlich das absolute Bild, die Spiegelung der Wirklichkeit aus Teilnahme an der Wirklichkeit, gleichviel was sie an geistiger, an religiöser Bedeutung enthält. Allerdings hat Jan van Eyck den Themen nach

dargestellt, was auch die Vorgänger dargestellt hatten, aber seine Landschaften und Innenräume sind an sich bildwürdig, so daß die Erzählung ausgeschaltet werden kann, ohne daß der des Worttextes beraubte Klang an Wert und Wirkung einbüßte. Überdies drang das Genie über die Ansprüche und Forderungen so kühn hinaus — zu reiner Spiegelung des Sichtbaren —, daß er die Gattung der Genremalerei erschuf, die Gattungen der Landschaftsmalerei und des Stillebens begründete.

Das neue Verhältnis zu der den Sinnen gegebenen Wirklichkeit, die bejahende, gleichmäßig allen Erscheinungen zugewandte Beobachtung, das unwählerische, vorurteilslose Vertrauen auf Augenerlebnisse war nicht individuelle Ausnahme, sondern Errungenschaft des Zeitalters und läßt sich in vielen Äußerungen aufdecken. Die Periode der Erfindungen und Entdeckungen, der naturwissenschaftlichen Weltanschauung kündigt sich in trüber Gärung an. Individuelle Ausnahme aber ist die originale Entschiedenheit, mit der das neue Verhältnis zur Sichtbarkeit bildgestaltend produktiv wurde, und schwer fällt es uns, diese Tat als das Bemühen zweier Brüder anzusehen, von denen dem einen etwa dieser, dem anderen jener Anteil daran zukäme.

Blind war die Menschheit nie gewesen. Stets und überall war in den bildenden Künstlern der Wunsch wirksam, das Sichtbare bis zur Illusion nachzuahmen. Wenn aber die Errungenschaft Jan van Eycks in der Hervorbringung nie gesehener Illusion bestand — und man sollte nicht, etwa aus eiteler Scheu vor Banalität, dieser Feststellung ausweichen —, so war stärkeres Wollen die Ursache stärkeren Könnens. Wenn das Streben nach Leibhaftigkeit auch der mittelalterlichen Kunst Antrieb und Kraftquelle war, so wurden die Bildner zurückgehalten, gehemmt und abgelenkt durch den

Beruf, das Göttliche sichtbar zu machen, auf dessen reiner Geistigkeit die Kirchenlehre mit Strenge bestand. Freilich konnte die Veranschaulichung nie anders als durch Nachahmung gesehener Leiblichkeit erfolgen, die Aufgabe wirkte jedoch der individuellen Naturform entgegen. Jede scharfe und genaue Wiedergabe der Erscheinungen drückte das Überirdische herab auf die Stufe des Zufälligen und Unerlösten.

Mit einer seelischen Unabhängigkeit, die zu ermessen der moderne Beurteiler kaum im Stande ist, befreite sich Jan van Eyck von den Fesseln seines Berufs. Niemand von den Zeitgenossen, und der Meister selbst nicht, begriff die Umwälzung in ihren Folgen, als welche Folgen, die nach dem Gesetze der Trägheit nicht alsbald eintraten, Profanierung und Auflösung des christlichen Bildes drohten.

Jan van Eyck war der Kirche treu, und seine ausgeglichene Natur wurde nicht beunruhigt durch den Zwiespalt zwischen Lust an der Sinnenwelt und der Aufgabe, Typen den Gläubigen aufzurichten. Ihm blieb verborgen, daß die individuelle Gestalt an ihrer Stelle im Raume, mit allen Merkmalen der Sterblichkeit, nicht taugte zum Symbol des Ewigen, Ort- und Zeitlosen. Naiv meinte er dem Widerstreit auszuweichen, indem er das Göttliche über das Königliche hinaus mit Schmuckwerk, mit Kronen und kostbarer Gewandung auszeichnete. Auch seine Vorliebe für textliche Inschriften, für wörtliche Lobpreisung des Göttlichen hängt mit dem Wunsche zusammen, das Unirdische, das in menschlicher Gestalt und irdischer Räumlichkeit, von unserer Sonne bestrahlt, vor Augen trat, zu erheben und zu ehren. Statt Symbole zu gestalten, spricht er sie aus.

Die Wohlgestalt, mit der dem Göttlichen gehuldigt wird, empfängt

Ersatz für verminderte Regelmäßigkeit in blutwarmer, herzlicher Anmut. Namentlich die Madonnen und heiligen Frauen, die Jan van Eyck in späteren Jahren schuf, beglücken durch Reiz der Bewegung und Süßigkeit des Ausdrucks, wenngleich ihre Hände nicht mehr so biegsam, schlank und Lilienstengeln ähnlich sind wie in der früheren Zeit und kräftig greifen und halten.

Van Eyck kann sich nicht genug tun, Unterschiede zu entdecken. Das Glatte und Gerade ist ihm das Leere und Öde. Sicherlich hat seine Herkunft von Buchmalern Teil an diesem Hange zum Zergliedern, Aufteilen und Verzweigen. Er wußte, daß das Brokatstück, das er auf zollgroßer Fläche zu veranschaulichen hatte, aus hundert Fäden bestünde, war sich auch darüber klar, daß der Eindruck der Struktur von dieser Vielteiligkeit käme. Als Miniaturmaler hatte er das »Nahbild« im kleinen Maßstab zu verwirklichen. Die Scharfsichtigkeit und Spitzpinseligkeit dieses unschuldigen Virtuosentums wurden sicherlich durch das Staunen und den Beifall der Zeitgenossen gesteigert.

Der tragende Erdboden erscheint nicht als glatte Fläche, sondern durch Fliesen gemustert, oder als Rasenteppich oder als rissige Steinplatte, der Felsblock nicht als kontinuierliche Masse, sondern gespalten, schieferig, aus aufeinander gelagerten Platten bestehend. Das Große ist hier eine Summe aus vielen Teilen. Indem der Maler dem Licht überall Widerstände entgegensetzt, wie Spalten, Furchen, Löcher, bringt er einen mannigfaltigen Wechsel von Hell und Dunkel hervor, der das spezifische Wesen und die besondere Beschaffenheit jeder Materie fühlbar macht. Er sieht in der gekräuselten, vielfach unterbrochenen und bewegten Form die Spur und die Wirkung bewegender Kräfte, sei es der Naturkräfte, sei es der Menschenarbeit. Das Organische fühlt er als aus unendlich

vielen und unendlich kleinen Teilen bestehend. In der großen Zahl der Blickerlebnisse spürt er die Zeugungskraft des Lebens, findet er seine »Schönheit«.

Dem Gotiker, dem Deutschen und dem Maler war der Reichtum des quellenden Lebens unermüdlicher Nachbildung würdig. Mit Begeisterung den Erscheinungen sich hingebend, entging er peinlicher Schärfe und Pedanterie, kam er vom Einzelnen zum Zusammenhange. Die Sonne stand außerhalb des Bildes an ihrer Stelle, und indem sie alle die einzelnen Dinge bestrahlte, dadurch erweckte und gleichsam erschuf, band sie die Teile des Bildes zu einem Ganzen. Der für einen Maler dieser Zeitstufe unerhört feste Zusammenhang, den Jan van Eyck trotz scharfsichtig genauer Darstellung der einzelnen Formentatsachen erzielt, beruht auf der dem Lichtquell zugewandten Beobachtung, die alle Dinge mit einem Punkt und dadurch miteinander verbindet.

In der Beobachtung der Beleuchtung dringt van Eyck so weit vor, daß er nicht nur die kubische Gestalt ausbildet, wie mit höchster Meisterschaft in seinen Bildnisköpfen, sondern auch das Strahlengold als Formenwert an sich und als Farbenwert in den Bildzusammenhang aufnimmt. Schlagschatten und Schlaglichter wirken der Klarheit entgegen zugunsten des »malerischen« Reichtums, der Stimmung und der Natürlichkeit, wie auch die Reflexe, die Randlichter auf der Schattenseite, durch Widerschein erzeugt, nicht eigentlich der Modellierung dienen. So fällt in der Berliner Madonna das Licht durch die hohen Fenster ein und malt helle Flecke auf den Boden und auf die Wände der Kirche.

Indem van Eyck die Strahlen auf ihrem Wege verfolgt, dehnt sich ihm der Tiefenraum, den sie durchmessen, entdeckt er die Relativität der Form und die Relativität der Farbe.

Jedes Ding, das der Meister mit sachlichem Sinn seiner Gestalt und Beschaffenheit nach kenntlich zu machen trachtet, steht an seiner Stelle, unter gegebenen Bedingungen, erscheint groß oder klein je nach seiner Lage, in ganzer Ausdehnung oder verkürzt, überschnitten, teilweise verdeckt, wendet diese oder jene Seite dem Zeichner zu. Darin besteht die Relativität der Form, die Abhängigkeit der Erscheinung von dem Orte, dem Lichteinfalle, sowie der stofflichen Beschaffenheit, die sich ja zur Bestrahlung so oder anders verhält. Die Relativität der Farbe aber beruht darauf, daß das Licht die Eigenfarbe, die Lokalfarbe variiert, so daß je nach dem Ort und der stofflichen Beschaffenheit mit demselben Pigment eingefärbte Dinge anders aussehen, anders nicht nur dem Helligkeitsgrade, sondern auch der Farbenart nach. Ein blaugestrichenes Brett sieht farbig anders aus als ein mit demselben Pigment eingefärbter Sammet, der blaue Himmel anders als das blaue Wasser. Anders wirkt die Erscheinung, wenn klare Luft zwischen uns und dem Gegenstande liegt, oder wir durch Blau auf Blau blicken, in die funkelnde Tiefe eines Saphirs mit dem Auge tauchen, oder auf Gewebe schauen, in denen die so oder anders versponnenen Fäden dieses oder jenes Farbenspiel entstehen lassen.

Das Sein steht dem Schein gegenüber. Die Kunstgestaltung wird wesentlich dadurch bestimmt, ob der Maler seine Teilnahme dem absoluten Dinge, das heißt dem von Ort- und Lichtbedingungen unabhängigen, zuwendet oder der Formen- und Farbenerscheinung, in der dies Ding sich in der gegebenen Lage der einmaligen Aufnahme — zufällig — darbietet. Die gesamte Entwicklung der Malerei ließe sich wohl als ein Weg von jener zu dieser Betrachtungsart auffassen. Auf dieser Bahn entfernt sich der Maler mehr oder weniger von dem Plastiker. Jeder große Maler hat eine Strecke

auf dieser Straße zurückgelegt. Jan van Eyck aber ist gewaltig ausgeschritten bis zu dem Punkte, wo es noch gelang, sein reges und waches Erkenntnisstreben dem Seienden gegenüber mit der entzückten Hingegebenheit an die Erscheinung zu vereinigen.

Jan van Eyck ist ein Maler, wie eng man den Begriff auch faßt, ist der Ahnherr der niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts und drang bis zum »Helldunkel« vor. Und dieses sein Helldunkel, das freilich im Kampfe lag mit der tiefgefühlten Verpflichtung, die Eigenform, Eigenfarbe und Beschaffenheit deutlich und vollständig in allen Einzelheiten wiederzugeben, mag am lautesten für die Originalität seiner Begabung zeugen und ihn am höchsten über seine Zeitstufe erheben. Die verschwenderische Fülle der nicht zur Sichtbarkeit erlösten Formen wird in überdunkelter Tiefe geahnt, der wie einem Füllhorne die Erscheinungen im ewigen Wandel entquellen, sobald das Licht sie aus dem inhaltreichen Nichts erweckt.

In den Bildnissen verpflichtet, die individuelle Gestalt, auf die es ankam, aufs schärfste auszuprägen, setzt der Meister auf der Lichtseite den Umriß rein gegen den dunklen Grund ab, profiliert er als Zeichner, mit der Grenze aussagend, auf der Schattenseite aber läßt er die Wogen der Dunkelheit über das Ufer des Körpers schlagen.

Van Eyck liebte Stoffe, deren Lokalfarbe an sich helldunkelhaft war oder doch dem Helldunkel entgegenkam, wie tieffarbige, selbst schwarze Brokate, in denen goldene Fäden aufblitzen, oder das dem gesponnenen Gold ähnliche blondbraune Frauenhaar.

Die neue Empfindlichkeit des Auges für Licht- und Farbenwerte brachte eine funkelnde Lebhaftigkeit in das Bild. Weil Jan van Eyck die goldene Sonne als die Erweckerin aller Sichtbarkeit

empfand, liebte er warme Farben; weil er die Relativität aller Farbigkeit fühlte und die trübenden Luftschichten spürte, liebte er dunkle Farben; weil er Glanz und Pracht begehrte zum hohen Ruhme der Gottheit, liebte er positive und satte Farben. So zwang er in sein Kolorit Eigenschaften zusammen: zu gedeckter, harmonischer, aus der Ferne und Tiefe glühender, helldunkelhafter Buntheit.

Die Spannung, die Auseinanderstrebendes zu vereinigen hatte, machte die Hand schmiegsam und unbegreiflich geschickt, sie öffnete das Tor farbenchemischer Erkenntnis und trieb zu den Versuchen an, deren Ergebnis als »Erfindung der Ölmalerei« gefeiert wird.

Die Teilnahme an der Erzählung und am Ausdrucke seelischer Erregungen wird mit den Jahren schwächer, weil die Betrachtung des in Ruhe dem Auge Gebotenen die Kräfte des Meisters fesselt. Seine Kunst wendet sich zum Stilleben und zum Beieinander statuarischer Gestalten. Die dramatisch wirksamen, kontrastreichen Kompositionen, wie die Kreuzigung in St. Petersburg und die Frauen am Grabe in der Cook-Sammlung, sind vergleichsweise frühe Schöpfungen, der merkwürdig bewegungslose hl. Franziscus gehört in die Spätzeit.

Jans gesund sinnliche und geistig klare Natur, die Tatkraft und Aufnahmefähigkeit auf Reisen steigerte und im Verkehr mit verwegenen Fürsten und unternehmungslustigen Kaufleuten stärkte, ging glücklich aus allen Abenteuern des Auges hervor. Er erlitt das Leben nicht, sondern meisterte es, wie seine Kunst. Der Ausdruck der Gottheit ist nicht kirchlich streng und nicht richterlich, vielmehr gnädig, voll liebenswerter Hoheit und Würde, die Andacht ist gesammelt ernst, aber nicht bedrückt, nicht sentimental.

Die Gebäude heben sich frei vom Boden und umschließen glückerfüllte Räume, die Landweite prangt, und das Gewächs jubelt in Sommerblüte. Die Einsamkeit des Genies, der Kampf nach außen und der Widerstreit im Innern bei schöpferischem Tun haben diesem Meister nicht Qual und Not bereitet. Aus der ihm eingeborenen Kraft zum Höchsten langend, drängte Jan van Eyck nicht aufwärts und bewahrte in allen Erkenntnissen die harmlos freie Seele des Kindes.

PETRUS CHRISTUS

INDEM wir uns von dem schöpferischen Meister zu einem tüchtigen wenden, denken wir über den Gegensatz zwischen Genie und Talent nach, den als einen Artunterschied zu definieren, Ästhetiker und Psychologen sich oftmals bemüht haben. Jedenfalls ist der Produktion des Genies in anderem und höherem Sinne Notwendigkeit eigen, als der des Talentes. Der Kunstkenner steht dem Genie anders gegenüber als dem Talente. Im Vertrauen auf die original durchtränkte, einheitliche, überdies weder nachahmende noch nachahmliche Äußerung, glaubt er die Schöpfungen eines genialen Meisters leicht zu erkennen. Aber der Aktionsradius des genial Veranlagten reicht über seine Erkenntnismöglichkeit hinaus. Das Talent ist zwar wandlungsfähig und wechselt die Ausdrucksweise, verstellt sich gleichsam, sein Tun bleibt jedoch im Felde des Kontrollierbaren und verstandesmäßig Faßbaren. Demzufolge kommt der Kenner dem Genie gegenüber am weitesten als mitfühlender Jünger, der an Wunder glaubt, dem Talente gegenüber als listiger Detektiv.

Petrus Christus oder Petrus Christi war aus Baerle, einer Stadt, die ungefähr in der Mitte zwischen Turnhout und Limburg liegt, im heutigen Holland, aber nahe der belgischen Grenze, nach Brügge gekommen und erwarb dort am 6. Juli 1444 die Meisterschaft. Wahrscheinlich war er vor 1442 als Lehrknabe oder Gehilfe in Jan van Eycks Werkstatt gewesen. Wenigstens ist sein Verhältnis

zu Jan van Eyck, wie es bei Vergleichung seiner Werke mit denen des Vorgängers deutlich wird, am leichtesten als Schulverhältnis im eigentlichen Sinne zu erklären. Wir nehmen an, daß Petrus den Meister, von dem er völlig abhängig bleibt, hatte malen sehen, und daß er Zeichnungen aus Jans Atelier geerbt oder übernommen, als die Grundlage des eigenen Schaffens: anders ist sein Ausnutzen Eyckscher Errungenschaften schwer zu verstehen.

In den Inschriften, mit denen Pieter aus Baerle nach dem Vorbilde Jan van Eycks seine Bilder bezeichnete, nennt er sich Christi —$\overline{\text{XPI}}$—, führt also seinen seltsamen Namen als den Namen seines Vaters ein. Die Urkunden aber nennen ihn Christus. Auch der Vater hieß Pieter Christus. Ein illegitimer Sohn, der Miniaturmaler Sebastian Christus, wird am 13. März 1476 als Freimeister in Brügge zugelassen, und ein Sohn dieses Sebastians, wieder mit dem Namen Petrus Christus, erwarb 1501 die Meisterschaft*.

Guicciardini** stellt den Pietro Crista an die vierte Stelle nach den van Eyck, auch Vasari gibt den Namen, van Mander aber erwähnt ihn nicht. Wir verfolgen die Tätigkeit dieses Meisters für die Zeitspanne zwischen 1446 und 1457(?) in inschriftlich datierten Bildern. Urkunden und Angaben in der älteren Literatur bereichern unsere Vorstellung von seiner Wirksamkeit in geringem Grade. Im Jahre 1454 führte er für den Grafen d'Etampes drei Kopien eines Madonnenbildes aus, das 1451 aus Rom in die Kathedrale von Cam-

---

* Alle diese Daten nach W. H. James Weale, dessen Ermittlungen in Brügger Archiven die feste Grundlage für die Forschung geschaffen haben — Peintres Brugeois, Les Christus, Bruges, 1909. — Vgl. den Artikel über P. C. in Thiemes Künstlerlexikon von W. Cohen, wo auch genaue Literaturangaben zu finden sind.

** Siehe oben S. 13.

brai gebracht worden war. Das Urbild war eine Tafel vermutlich byzantinischen Stils, die für ein Werk des hl. Lucas galt. 1463 malte er zusammen mit einem Pieter de Nachtegale ein großes Bild mit der Wurzel Jesse, das bei der Jahresprozession der Saint-Sang Gemeinde getragen wurde. Petrus starb zwischen dem 13. März 1472 und November 1473. Lorenzo de Medici besaß den Porträtkopf einer französischen Dame, der im Inventar von 1492 als Arbeit des Pietro Cresti da Bruggia aufgeführt ist*.

Pietro Summonte spricht 1524, in seinem Brief an Marc Antonio Michiel, über ein kleines Bild im Besitz des Herrn Sannazaro: »Christo in majestate, opera bona di mano di un chiamato Petrus Christi, pictor famoso in Fiandra piu antiquo di Joannes et di Rogiero«**.

Vor 1462 wurden Pieter und seine Gattin Mitglieder der Brüderschaft der Madonna vom dürren Baum (Arbre Sec).

Aufmerksam gemacht auf eine urkundliche Eintragung***, nach der am Hofe zu Mailand 1457 ein Maler Piero di Burges tätig war, gleichzeitig mit Zanetto Bugati und Antonello, hat man daraus weitreichende Schlüsse gezogen†. Da die Sicherheit, daß dieser Pieter-Petrus Christus und Burges-Brügge sei, schwerlich zu erlangen ist, darf man nicht allzu fest auf die Erwähnung bauen. Verlockend bleibt die Vorstellung freilich, daß Antonello da Messina in Mailand mit dem Eyck-Nachfolger zusammengetroffen sei. Die Gemälde Pieters, die uns die Brügger Kunstübung zwischen Jan van Eycks Ableben und Memlings Beginn fast allein ver-

* E. Müntz, Les collections des Medicis au XV. siècle, Paris, 1888, S. 79.

** Repertorium für Kstw. XXX (1907), S. 148.

*** Malaguzzi Valeri, Pittori lombardi del XIV., Mailand 1902, S. 89, 217.

† v. Mandach, Monuments et mémoires, Piot, 1909, S. 196 ff.

treten, stelle ich zusammen, zuerst die signierten und datierten, dann die stilkritisch dazu geordneten.

BILDNIS EDUARD GRYMESTONS im Besitze des Earl of Verulam zu Corhambury (36×27). Mehrmals in London ausgestellt, auch im Burlington Club 1892, Nr. 12. Abb. in der Publikation dieser Ausstellung 17. T. XLIX

Bezeichnet auf der Rückseite: XPI., ME FECIT A 1446 PETRYS.

Die Persönlichkeit des Dargestellten ist mit Hilfe des Wappens ermittelt. Dieser Engländer war von Heinrich VI. nach den Niederlanden gesandt worden zum Abschluß eines Handelsvertrags im Jahre 1445. Auch 1446 ist seine Anwesenheit in Brüssel, am 12. Juli, nachweisbar. Wahrscheinlich hielt er sich dann auf der Heimreise in Brügge auf und ließ sich von Petrus Christus malen. Die Vermutung Weales*, daß das Frauenbildnis in Berlin (s. unten) die Gattin Grymestons darstelle, entbehrt jeder Begründung, da die Maße der beiden Tafeln stark voneinander abweichen, die Kompositionen nicht zueinander stimmen, und es schließlich unwahrscheinlich ist, daß die englische Dame ihren Gatten nach den Niederlanden begleitet habe.

BILDNIS EINES MÖNCHES**, mit einem vielleicht später hinzugefügten Heiligenschein — ehemals Mallorca, bei dem Vizekönig Don Ramon de Oms, jetzt bei dem Marquis de Dos Aguas zu Valencia. Signiert und datiert 1466. T. L

Das mir unbekannte Original ist, nach der Abbildung zu urteilen, ein ausgezeichnetes Werk Pieters, sehr ähnlich dem ebenso datierten

* A. a. O., S. 7.

** Abg. »Museum« Barcelona I (1911), S. 14.

Bildnis Grymestons. Jan van Eycks Methode der Beleuchtung und Stellung des Kopfes ist hier verständnisvoll verwendet.

T. LI DER HL. ELIGIUS — Sammlung Ph. Lehman, New York. Vorher Sammlung Baron Albert Oppenheim in Köln, Auktion Berlin 1914 (No. 6), wo die Tafel für Herrn Busch in Mainz gekauft wurde (98 × 85). — Brügger Ausstellung 1902, No. 17. Unten im Bilde die Inschrift: petr̄ xp̄i me · fecit · ā · 1449. Dahinter eine Art Hausmarke in Herzform.

Die Szene mit drei Halbfiguren im Laden eines Goldschmiedes wirkt genreartig. Nur der Heiligenschein des Goldschmieds, der hinter der tischartigen Fensterrampe mit der Goldwage in der einen und einem Fingerring in der anderen Hand sitzt, deutet auf eine Legende. Links stehend das reich in der Tracht von 1450 gekleidete Paar. Die junge Frau langt nach dem Ring, der Bräutigam hält sie mit der Rechten umschlungen. Rechts ein Gestell mit einer Auslage von Goldschmiedearbeiten. Weale* deutet die Darstellung auf die Legende der hl. Godeberta, die durch Eligius vor dem König Lothar mit Christus verlobt wurde. Woltmann** hat dagegen berechtigte Bedenken vorgebracht: die Frau wäre im Gegensatz zu Eligius nicht als Heilige durch den Nimbus bezeichnet, der junge Mann aber, der als ihr Bräutigam aufträte, könnte weder Christus, noch, wie Weale vorschlägt, der König Lothar sein. Nach Woltmann wären die Brautleute als Porträts aufzufassen. Zur Erinnerung an den Abschluß des ehelichen Bundes hätten sie sich in der heiligen Goldschmiedewerkstatt malen lassen. Auch diese Deutung scheint mir unzutreffend zu sein, weil das Paar nicht

* Beffroi T I, S. 240 u. a. a. O., S. 13 ff.

** Repertorium f. Kstw. II, S. 298 ff.

eigentlich porträtmäßig aussieht. Ich meine, der hl. Eligius ist als Goldschmied dargestellt in einer für seinen Beruf typischen Aktion und das vornehme Paar als ideales Brautpaar. Ist dem so, dann kann die Tafel sehr wohl für die Korporation der Goldschmiede, nach Weales Angabe der Antwerpener Goldschmiede, gemalt sein. Eins der letzten Mitglieder dieser Gilde soll sie an Herrn de Sybel verkauft haben, aus dessen Besitz sie in das Eigentum der Familie Oppenheim überging.

Das Bild fesselt durch die beispiellose Verbindung feierlich-repräsentativer Haltung mit wirklichkeitstreuer, genauer Vorführung des Goldschmiedeladens. Über die bei dem vergleichsweise großen Maßstab leere Form trägt das Interesse an dem reich weltlichen Gegenstand hinweg.

DIE MADONNA IN HALBFIGUR im Besitz des Grafen Matuschka- T. LII
Greiffenklau* auf Schloß Vollrads im Rheingau (57×39, ohne den Rahmen). Signiert und datiert 1449.

Die Tafel war mit einer 1559 datierten Kreuzigung übermalt worden, wurde 1909 durch den Restaurator H. Fridt in Köln gereinigt und hat an Feinheit der Zeichnung und Modellierung ein wenig eingebüßt. Die bei der Restaurierung aufgedeckte Inschrift des Originalrahmens enthält eine Lobpreisung der Gottesmutter, sowie die Meistersignatur: PETRVS · $\overline{\text{XPI}}$ · ME · FECIT · A$^{\text{o}}$ · D$^{\text{i}}$ · 1449.

F. Th. Klingelschmitt** hat die Beobachtung veröffentlicht, daß in dem Münzhäufchen auf dem Eligius-Bilde Gulden mit dem Gepräge des Mainzer Rades erkennbar wären, und bezieht diese Merkwürdigkeit auf den Auftrag zu dem am Mittelrhein auf-

* W. Cohen, Zeitschr. f. christl. Kst. XXII (1909), S. 225ff.

** Mainzer Goldgulden auf dem Eligius-Bild ... Wiesbaden, H. Staadt, 1918.

gefundenen Madonnenbild, das, wie die Eligius-Tafel, 1449 entstanden ist. Eberhard von Greiffenklau, 1428 Domizellar in Mainz, später Domherr in Mainz und Utrecht, gestorben 1489, könnte den Auftrag vermittelt haben, und das Mainzer Geld, mit dem Petrus Christus für das Madonnenbild entlohnt worden sei, könnte in der Eligius-Tafel verewigt worden sein. Dies ist zum mindesten eine unterhaltende Kombination.

T. LIII —LV ZWEI ALTARFLÜGEL IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN (Nr. 529 A u. B — je 134×56). Signiert und datiert 1452. Der eine Flügel mit zwei Darstellungen übereinander, oben die Verkündigung Mariae, unten die Geburt Christi, der andere mit dem jüngsten Gericht. Auf den Rückseiten der ehemals in einer Kirche zu Burgos, dann in Segovia bewahrten Tafeln sollen grau in grau die Apostel Petrus und Paulus zu sehen gewesen sein*.

Die Inschrift am Fuße beider Flügel, für sich gerahmt, lautet:

· petrus · $x\overline{pi}$ · me · fecit = anno · domini · M · CCCC · LII ·

Merkwürdig bleibt der Mangel an Symmetrie zwischen den beiden Innenflügeln in Komposition und Maßstab der Figuren, und inhaltlich passen sie auch nicht recht zueinander. Das jüngste Gericht ist frei kopiert nach dem Eyck-Bild in St. Petersburg (s. oben S. 76). Die kühn verkürzte Gestalt des Skeletts, auf dem St. Michael mit einem Fuße steht, hätte Petrus sicherlich nicht aus Eigenem zu bilden vermocht. Die ungewöhnlich gut erhaltenen Tafeln belehren uns über die Stilweise des Meisters in seiner mittleren Periode.

T. LVI DIE THRONENDE MADONNA MIT DEN HEILIGEN HIERONYMUS UND FRANZISKUS im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. (Nr. 99—46×44). Signiert und datiert 1457. (?)

* Waagen, Deutsches Kunstblatt 1884, S. 65.

Diese von Passavant aus der Sammlung Aders in London vor 1836 erworbene und der Frankfurter Galerie geschenkte Tafel war der Ausgangspunkt zur Erkenntnis des Meisters. Passavant las die Zahl der Inschrift: 1417. Später wurde die undeutliche dritte Ziffer als 4 gelesen. Nach dem Urteil Weizsäckers, im Katalog der Sammlung (1900), ist der Rest einer 5 deutlich genug und demnach 1457 zu lesen. Im übrigen lautet die Inschrift an der Thronstufe:

+ PETRVS · $\overline{\text{XPI}}$ = ME · FECIT

Weale* wendet sich gegen die Vorstellung, daß der links stehende Kardinal der hl. Hieronymus sei, sieht in ihm vielmehr den Stifter der Bilder »sans doute François Condulmaro, neveu du pape Eugene IV«. Ich glaube nicht, daß der Donator stehend dem hl. Franz gegenüber und ihm so gleichrangig dargestellt werden konnte, und Weales einziges Argument, die Ähnlichkeit zwischen diesem Kardinal und anderen (!) Mitgliedern der Familie Condulmaro sei frappant, überzeugt nicht.

Die Tafel ist recht gut erhalten, doch sind die Köpfe, namentlich der Madonnenkopf, leicht verrieben.

DER KOPF CHRISTI MIT DER DORNENKRONE, von vorn gesehen, T. LVII
in der Privatsammlung F. Kleinberger, Paris. Signiert. Auf dem Rahmen eine verwischte Inschrift, die sicherlich den Namen des Meisters enthielt. Der düstere und bedrückte Ausdruck, die Eycksche Malweise, die kräftige Modellierung bestätigen die undeutliche Aussage der Signatur und machen gewiß, daß diese kleine Tafel ein Werk Pieters ist.

---

* a. o. O., S. 12.

T. LVIII BILDNIS EINER VORNEHM GEKLEIDETEN FRAU im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Nr. 532—28×21). Nach Waagen* war dieses aus der Solly-Sammlung stammende Bild auf dem jetzt verschollenen Originalrahmen signiert: Opus Petri Christophori —. Die Lesart Christophori ist in jedem Fall irrtümlich. Über Weales Angabe, daß die Dame die Gattin Eduard Grymestons sei, siehe oben (S. 145). Die Formenarmut des Meisters kommt dem Eindruck weiblicher Anmut zugute, die Dürftigkeit des Körpers dem Eindruck knospender Jugend, und das etwas kalkige Fleisch leuchtet in der Umrahmung der schwarzen Kopfbedeckung in sanfter Rundung. Der leicht schielende Blick, der in der Richtung auf den Beschauer von der Kopfrichtung ein wenig abweicht, das etwas schräg stehende Auge verleihen dem Antlitz eine reizvolle Unregelmäßigkeit. Im strengen Zwange der vornehmen Kleidung blickt uns die Dame scheu und ein wenig leidend an.

JOHANNES DER TÄUFER, DIE HL. KATHARINA, zwei Altarflügel, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Nr. 529 E. F. — je 173×63), 1908 aus italienischem Privatbesitz erworben. Nicht tadellos erhalten, mit erheblichen, vom Restaurator gefüllten Fehlstellen. In den verhältnismäßig großen Verhältnissen etwas leer und formenarm, sind diese Tafeln charakteristische Werke aus der reifen Zeit des Meisters.

T. LIX DIE GEBURT CHRISTI, New York, Sammlung Henry Goldman** (40×28), 1921 von Herrn Leo Blumenreich in Genua erworben, seit 1922 bei Herrn Goldman.

---

* Handschriftliche Bemerkung (nach dem Berliner Katalog).

** Valentiners Publikation der Goldman-Sammlung von 1922, No. 9.

Gut erhalten bis auf einige Fehlstellen in der Figur der Maria. Die Komposition ganz ähnlich wie in der Berliner Tafel von 1452. Mit stärkeren Gegensätzen von Hell und Dunkel hat dies Bild mehr Einheitlichkeit und tiefere Stimmung als das Berliner.

DIE STEHENDE MADONNA, gerahmt von einem rundbogigen Tor, in der Nationalgalerie zu Budapest (Sammlung Palffy Nr. 235 — 55,5 × 31,5).

Von dieser Komposition gibt es Repliken:

a) St. Petersburg, Sammlung Stroganoff (Trésors d'art en Russie 1901, Nr. 106)

b) Auktion Sellar, Paris, 1892, Nr. 9,
Auktion Dollfus, Paris, 1912, Nr. 80,
Auktion, Paris, 14. Februar 1914, Nr. 4.

Die beiden Wiederholungen sind schwächer als das Bild in Pest und schwerlich von der Hand des Meisters.

DIE BEWEINUNG CHRISTI im Metropolitan Museum zu New York, aus der Marquand-Sammlung (26×35). T. LX

Gut erhalten, in schwerer Farbe, mit kräftigen Gegensätzen von Hell und Dunkel. Die Komposition schematisch: der am Boden gebettete Leib Christi bildet mit den beiden Männern, von denen der eine den Kopf des Heilands emporhebt, der andere die Enden des Bahrleinens hält, sowie mit der Magdalena, die in vorgeneigter Haltung die Arme ausstreckt, einen Halbbogen, der die zum Kreis geschlossene Gruppe der ohnmächtig zusammenbrechenden Maria und des sie haltenden Evangelisten umrahmt. Die kurzen Figuren mit breiten Köpfen, eintönig düster und starr, sind dramatisch ausdrucksvoll und mit Ernst bei der Sache. Das von Jan

van Eyck vergleichsweise unabhängige, für Pieters Gestaltungsweise typische Werk mag bald nach 1450 entstanden sein, gehört jedenfalls seiner reifen Zeit an.

T. LXI DIE BEWEINUNG CHRISTI in der Sammlung Ad. Schloß, Paris (36×25). Ausg. Brügge 1902, Nr. 325, London Guildhall 1907, Nr. 30.

In einigen Teilen verputzt. Der flachbogige Abschluß oben wahrscheinlich nicht der ursprüngliche. In der Auffassung milder und fließender als die Gestaltung des New Yorker Bildes, ist diese Tafel ein nicht weniger charakteristisches Werk des Meisters. Maria hält sitzend den Leib Christi auf ihrem Schoß, seine Brust mit beiden Armen umschließend. Hinter ihr stehend Johannes, rechts abschließend die statuarische Figur einer Frau, Magdalena knieend, die Hände ringend, links. Die Komposition auffällig unsymmetrisch und locker gebaut.

T. LXII —LXIV DIE EXETER-MADONNA im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Nr. 523B — 19×14).

Dies Bild wurde 1888 in London auf der Versteigerung des Marquis of Exeter (Burleigh House) erworben als Schöpfung Jan van Eycks*, später aber richtig dem Petrus Christus gegeben.

Makellos erhalten, ist die Tafel eine besonders glückliche Arbeit Pieters, im engen Anschluß an Jan van Eyck ausgeführt und um so lehrreicher, als wir das Vorbild, an das der Maler sich hielt, vergleichen können. Es ist die Rothschild-Madonna mit dem Karthäuser (s. oben S. 98).

In einem hallenartigen Raum, der sich links und hinten mit je

* Tschudi, Jahrb. d. pr. Ksts. X (1889), S. 154ff. u. XV (1894), S. 65ff.

zwei Bogen öffnet, in nüchterner Helle, wie im Freien, rechts die stehende Madonna statuenhaft isoliert, links knieend mit Stiftergebärde ein Karthäuser, hinter ihm stehend die hl. Barbara. Das Stiftergewand stimmt Falte für Falte mit demjenigen der Rothschild-Madonna überein, ist also kopiert, während sonst alles geflissentlich anders gestaltet ist. Der individuelle Porträtkopf ist keineswegs kopiert. Anscheinend ist derselbe Mönch wie in der Rothschild-Madonna dargestellt, aber der Kopf sieht älter aus, scheint von Petrus Christus selbständig aufgenommen zu sein. Das merkwürdige Verhältnis zwischen den beiden Bildern läßt sich nicht anders erklären als so: der Karthäuser ließ kurz vor 1442 von Jan van Eyck die große Madonnentafel mit den beiden weiblichen Heiligen ausführen, nach dem Tode Jan van Eycks aber bestellte er bei dem Nachfolger van Eycks die kleine Tafel und ersuchte den Maler, das weiße Gewand genau so zu zeichnen, wie Jan van Eyck es gezeichnet hatte. Möglich ist es auch, daß Petrus als Gehilfe in der Werkstatt van Eycks war zur Zeit, als die große Tafel entstand. Damit fällt die Angabe Weales dahin, daß der Karthäuser Herman Steenken sei (s. oben S. 98). Auf ungefähr wäre ein Datum für die kleine Tafel gewonnen: bald nach 1444. Denn viel älter als in der Rothschild-Madonna sieht der Stifter hier nicht aus. Sämtliche Unterschiede zwischen dem Bilde Jan van Eycks und dem Pieters bieten eine einzigartige Gelegenheit, den Kunstcharakter des Nachahmers zu erfassen. Die Barbara in Eycks Bild legt ihre Rechte auf die Schulter des Stifters und hält mit der anderen Hand frei und anmutig die Palme. Der Turm aber, ihr Attribut, ist mit Streben nach Natürlichkeit in die Landschaft gesetzt, ragt draußen auf, stattlich und deutlich genug, während Petrus ein baukastenartiges Turmmodell auf den Boden der Halle

gestellt hat. Die Heilige hat ihr Attribut bei sich und hält es mit der Linken, so daß sie gezwungen ist, mit der Rechten, die sie an die Schulter des Karthäusers legt, zugleich die Palme zu halten. Ein kleiner Zug nüchterner Pedanterie, der ungemein bezeichnend ist.

T. LXV DIE MADONNA ZUM DÜRREN BAUM (ten drooghen Boome), ein sehr kleines Bild (14,7×12,4), das vor einigen Jahren aus belgischem Privatbesitz in die Sammlung Ernst Oppler, Berlin, gekommen ist*. Vollkommen erhalten und dem Stile nach ohne jeden Zweifel ein Werk Pieters, fesselt dies Bild besonders durch das ikonographisch ungewöhnliche Motiv. Es ist gemalt für ein Mitglied jener Brüderschaft**, der viele vornehme Herren angehörten, in die der Maler selbst mit seiner Gattin eintrat (s. oben S. 144). Maria mit dem Kinde steht auf einem Baum, dessen Stamm sich gabelt, dessen kahle Äste und Zweige ihre Figur rahmen und sich wie eine Dornenkrone über ihrem Haupte zusammenschließen. Fünfzehnmal hängt ein kleines gotisches »a« von den Zweigen herab, auf fünfzehn »ave maria« deutend. Dem Frauentypus nach steht die Tafel der Exeter-Madonna in Berlin sehr nahe, so daß verhältnismäßig frühe Entstehung auch dieses Bildes anzunehmen ist. Die geschwungenen Faltenlinien deuten auf eine Periode vor der Exeter-Madonna, ich möchte aber mit Folgerungen aus dem Stil vorsichtig sein, weil doch aller Wahrscheinlichkeit nach ein Urbild der Muttergottes »ten drooghen Boome« in der Brüderschaft vorhanden war, als Petrus Christus sein Bildchen ausführte, so daß seine Gestaltung in einem nicht kontrollierbaren Grad Nachbildung wäre.

* Gr. Ring, Zeitschr. f. b. Kst., LIII. Jahrg., S. 75ff.

** Annales d. l. société d'émulation de Bruges XXVIII, S. 176ff.

MARIA MIT DEM KINDE IN EINER HALLE SITZEND — Madrid, Prado (Nr. 1921 — 49×34). Durch trüben Firnis unscheinbar geworden, mit allen Eigenschaften ein charakteristisches Werk aus der mittleren Zeit des Meisters.

STIFTERFIGUR MIT DEM HL. ANTONIUS — Kopenhagen, königl. Galerie (Nr. 63 — 59×31). Der Altarflügel von der linken Innenseite eines Triptychons, auf dessen Rückseite ein grau in grau gemalter Verkündigungsengel zu sehen ist, seltsam angestückt an ein Madonnenbild aus der Rubenszeit (die angegebenen Maße die des ursprünglichen Flügels). Sehr gut erhalten, ein ausgezeichnetes Werk Pieters, bald nach 1440 entstanden. Die Gestaltungsweise des Meisters ist der Tafel so entschieden aufgeprägt, daß Weales* schwach begründete Vermutung, diese Tafel sei ein Teil der den Urkunden nach für Robert Poortier von Hubert van Eyck ausgeführten Altars (s. oben S. 46) dahinfällt. Weales einziges Argument geht von einer Statue des hl. Antonius aus, die im Zusammenhang mit Hubert van Eycks Altar erwähnt wird. T. LXVI

FRAGMENT MIT EINEM STIFTERBILDNIS — Hannover, Kestner-Museum (Nr. 170 — 32×19,5). Der Teil eines Altarflügels mit dem knieenden Stifter in weißem Chorhemd ist abgeschnitten und der Grund rings um die Figur übermalt worden. Bei Entfernung der Übermalung sind Reste der hinter dem Stifter stehenden Heiligenfigur sowie von Baulichkeit sichtbar geworden. Rechts ein Streifen angesetzt (der nicht mitgemessen ist).

DAS BILDNIS EINES JUNGEN MANNES in der Londoner National Gallery (Salting-Stiftung) (37×26,5). Die Tafel war früher in der T. LXVII

* Im großen Eyck-Buch, S. 107 ff.

Northbrook-Sammlung zu London*. Ausg. Brügge 1902, Nr. 18. Der junge Mann, in Halbfigur vor einer Mauer, die sich am rechten und linken Bildrand öffnet, hält ein Gebetbuch mit beiden Händen. Wahrscheinlich die Hälfte eines Diptychons, auf dessen anderer Hälfte die Madonna zu sehen war. Oben rechts an der Wand ein Pergamentblatt mit einem Gebet und einem Christuskopf, der dem Christuskopf in der Sammlung Kleinberger (s. oben S. 149) ähnelt. Gut erhalten, nur der Kopf etwas scharf geputzt, so daß die Gegensätze von Hell und Dunkel etwas zu hart hervortreten. Dem Stil nach besonders nahe verwandt den Berliner Flügeln von 1452 und ungefähr aus derselben Zeit.

T. LXVIII DIE KREUZIGUNG CHRISTI — Schloß zu Dessau (früher im gotischen Hause zu Wörlitz) (25×23), Ausg. Brügge 1902, Nr. 19. Die gut erhaltene Tafel ist merkwürdigerweise aus weichem Holz. Weales** Schluß aus dieser Ungewöhnlichkeit, das Bild könne nicht in Flandern gemalt sein, wird durch den Stil widerlegt. Mit allen Eigenschaften Pieters scheint das figurenreiche Bild verhältnismäßig früh entstanden zu sein. Die Lebhaftigkeit der Bewegungsmotive, sowie der Detailreichtum in der Landschaft bekunden die Nähe Jan van Eycks. Die vom Rücken gesehenen Soldaten, sowie andere Motive lassen vermuten, daß Petrus die Petersburger Kreuzigung Jan van Eycks gekannt hat, wie er ja das jüngste Gericht von demselben Altar benutzt hat (s. oben S. 148).

T. LXIX DIE BEWEINUNG CHRISTI — Brüssel, Königl. Galerie (Nr. 139 — 98×188). Ausg. Brügge 1902, Nr. 20. Diese viel geprüfte Tafel,

* Weales Catalogue der Northbrook-Sammlung von 1889, Nr. 16.

** a. a. O. S. 24.

die eine Reihe irrtümlicher Taufen über sich ergehen lassen mußte, ist sicherlich ein ausgezeichnet erhaltenes Werk Pieters, aber mit einigen Stileigenschaften steht es vereinzelt da im »Werke« des Meisters. Die Komposition ist in den Hauptzügen ähnlich derjenigen seiner New Yorker Beweinung Christi. Der Leib Christi, das Leinentuch, worauf er gebettet wird, sowie die Figuren der beiden Männer, von denen der eine das Haupt des Heilands stützt, der andere das Tuch mit beiden Händen hält, bilden einen Halbbogen, der von unten die in Kreisform geschlossene Gruppe der Trauernden umfaßt. Dieser Komposition ist im Zwange der ungewohnt breiten Bildfläche unorganisch hinzugefügt: links die abgewendete Gestalt der klagenden Magdalena, rechts, ein wenig in die Tiefe gerückt, ein stehender Mann und eine stehende Frau.

Nachdem beobachtet worden war, daß die zusammensinkende Maria im Bewegungsmotive des herabhangenden Armes übereinstimmt mit der Maria in Rogiers van der Weyden grandioser Kreuzabnahme im Escurial, war die Quelle nicht mehr verborgen, aus der Petrus alle Fremdartigkeit dieses Werkes geschöpft hat. Ich zweifle nicht, daß auch die Figur der Magdalena in wesentlichen Zügen von Rogier übernommen ist. Durch den tiefen Eindruck, den Petrus von der überlegenen dramatischen Energie, der Kompositionskunst und dem religiösen Ernst des Brüsseler Meisters empfangen hatte, erklärt sich, was diese Tafel von allen anderen unterscheidet, nämlich der gesteigerte Ausdruck des Schmerzes, die überraschenden Typen und die hartbrüchige Fältelung der Gewandstoffe. Der Brügger Meister wendet sich mit dieser Gestaltung entschieden ab von der Eyck-Tradition und bringt anpassungsfähig, wie er seiner Natur nach war, der neuen Form seinen Tribut dar. Um Rogiers Kunst kennen zu lernen, brauchte Petrus

Christus nicht nach Brüssel, wo Rogier tätig war, oder nach Löwen, wo die Kreuzabnahme stand, zu gehen. Wir werden sehen, daß der Brüsseler Meister mindestens seit 1460 die Brügger Kunstübung beherrschte, sei es, daß er hier tätig war, sei es, daß Werke von ihm in Brügger Kirchen kamen, sei es, daß sich Schüler von ihm hierher gewandt hatten. Jedenfalls wurde in Brügge die Eyck-Tradition durch die Rogier-Tradition abgelöst. Und Petrus wurde zum Verräter, mindestens einmal. Da kein Zug in irgend einem anderen seiner Bilder etwas von dieser Wendung zeigt, dürfen wir vermuten, daß die Brüsseler Beweinung Christi das späteste seiner uns bekannten Werke sei.

Ohne volle Sicherheit erlangt zu haben, füge ich dem Werke Pieters hinzu:

T. LXX DAS BRUSTBILD EINER DAME im vornehmen Kostüm von 1450 ungefähr, das aus der Sammlung Ch. L. Cardon, Brüssel, 1907 in Brügge auf der Toison-d'or-Ausstellung (Nr. 191) mit dem Namen »Hugo van der Goes« zu sehen war (57×40), jetzt in der Sammlung Philipp Lehman, New York, bewahrt wird. Ein wenig scharf geputzt und infolgedessen etwas hart, zeigt dies Bildnis reine, kahle Linien, schwere Modellierung und puppenhaft unbeseelten Ausdruck, damit manche Eigenschaften des Brügger Meisters.

EINE VERKÜNDIGUNG MARIAE im Pariser Privatbesitz, die mir ein Werk Pieters zu sein schien, kann ich nur in unbestimmter Hinweisung signalisieren, weil ich das Bild einmal, vor Jahren, und flüchtig gesehen habe.

Petrus Christus ist der einzige niederländische Maler, der sich der Eyck-Kunst widerstandslos hingegeben hat, und der Glanz, der

von seinen Werken ausgeht, ist nichts als Widerschein von dem Urlichte jener Kunst. Was seinem Schaffen Halt und Würde gegeben hat, senkt zugleich die Urteilswage zu seinen Ungunsten. Immer wird er mit Jan van Eyck verglichen, wobei es stets gilt, Unterschiede zwischen den beiden Meistern und das Versagen des Nachahmers aufzuspüren. Die Exeter-Madonna wurde in Berlin von Kennern wie Bode und v. Tschudi als ein Werk Jan van Eycks begrüßt. Als man den Irrtum erkannt hatte, war er nicht anders zu demonstrieren, als daß man den Blick scharf auf die Schwächen der Tafel einstellte.

Um Ungerechtigkeit zu vermeiden, hebe ich das Verdienst der verständnisvollen Gefolgschaft hervor. Wie jedes Genie wurde Jan van Eyck von den Zeitgenossen mißverstanden, und seine Errungenschaft blieb ohne unmittelbare Wirkung. Petrus Christus vermochte ihm weiter zu folgen als irgend jemand. Als das Wesentliche hat er Raumgestaltung und die Ausbildung dreidimensionaler Illusion durch kräftige Schattierung begriffen.

Die Figuren Pieters sind eher kurz als lang, sie stehen steif in stoffreicher Gewandung, die panzerartig von dem Körperbau wenig verrät, ihn vielmehr mit röhrenförmig aufgeblähter Eigenform umhüllt. Die Köpfe sind schwer, mit hohen Stirnen, weiten Schläfen und Wangen. Die nichtssagenden Gebiete des Kopfes, auch die Ohren, machen sich breit. Die Nase ist gewöhnlich kurz. Das in Strähnen geteilte Frauenhaar fällt etwas dürftig auf die schmale Schulter. In den Körpern wird der Gegensatz von fleischiger und knochiger Bildung nicht beobachtet, die Leiber wirken wie geschliffen, wie auf der Drehbank erschaffen, mit Umrissen, die wenig Ausladungen oder Überschneidungen zeigen und lasch, glatt und akzentlos verlaufen. Die Formen als mathematisch-kubische

Körper erfassend, als Walzen, als Kugeln, versagt der Meister bei Ausbildung verwickelter Erscheinungen. Je kleiner der Maßstab, um so besser vermag er die Leiber mit Lebendigkeit zu erfüllen. Am glücklichsten ist Petrus Christus in zwei Bildgattungen, die noch nicht Legitimität und Selbständigkeit erlangt hatten, nämlich im Stilleben und in der Landschaft. Die Juwelierauslage in dem Eligiusbild offenbart sachliche Gewissenhaftigkeit gegenüber den toten Dingen, die nach Form und stofflicher Beschaffenheit wiedergegeben sind. Das Land dehnt sich in sanften Hügeln, von Wegwellen durchzogen, besät mit Bäumen und Häusern, in weiten Flächen farbig zusammengehalten und durchsichtig dunkel gegen den hellen Himmel abgesetzt.

Im Ausdruck religiöser Andacht und in der Erzählung mischt sich dem genügsamen, anspruchslosen und bescheidenen Ernst ein wenig küsterhafte und mürrische Beschränktheit bei. Der Schmelz der Malweise, das tiefe und harmonische, wenn auch zuweilen etwas dumpfe Kolorit, in dem braune und weinrote Farben vorherrschen, sowie die Kraft der Raumgestaltung und Modellierung heben über die Mängel der Formenerkenntnis und über die seelische Enge hinweg.

DIE WIRKUNG DER EYCK-TAT

WIR stellen uns vor, daß die unmittelbare Wirkung der Eyckschen Tat ihrer Bedeutung im geschichtlichen Zusammenhang entsprochen habe, zumal da der Historiker in der ihm Gewohnheit gewordenen Betrachtungsweise die Bedeutung jeder Erscheinung an ihrer Wirkung auf andere Erscheinungen mißt. Sir Martin Conway hat seinen Versuch einer Geschichtsdarstellung, die von den van Eyck bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts reicht, betitelt: The Van Eycks and their followers. Mit dieser Überschrift werden die van Eyck als die Urheber und Beginner geehrt und die lange Reihe der altniederländischen Maler als ihre Nachfolger untergeordnet. Es kommt nun darauf an, was man unter Nachfolger versteht. Sehe ich in dem Nachfolger den in der Spur eines Größeren stapfenden Maler, so wird es schwer, einen Nachfolger der van Eyck zu finden außer Petrus Christus, sehe ich aber in ihm einen Erben, der angeregt von dem Vorgänger zu eigenem Ziele vorwärts- und weiterschreitet, so kann, streng genommen, überhaupt kein niederländischer Maler den Anspruch darauf erheben, Eyck-Nachfolger genannt zu werden. Höchstens ein Italiener, Antonello da Messina, könnte im Sinne der zweiten Definition so bezeichnet werden. Antonello aber, der um 1430 geborene Sizilianer, kann nicht Schüler Jan van Eycks im eigentlichen Sinne gewesen sein; wenn er überhaupt in den Niederlanden lernend geweilt hat, so fiel sein Besuch in die Zeit nach dem Ableben des Vorgängers, und nur aus verständnisvoller Betrachtung Eyckscher

Werke und etwa im Verkehr mit Schülern der van Eyck kann er empfangen haben, was er, vom Norden her, nach seinen Schöpfungen zu schließen, an Maltechnik, Auffassung und Formensprache in seine Kunstübung aufnahm. Eycksche Bilder konnte Antonello in Italien kennen lernen, mit niederländischen Malern, die ihm die Eyck-Tradition übermittelten, war eine Berührung auf italienischem Boden möglich. Wir besitzen sogar einen urkundlichen Hinweis darauf, daß Antonello in Mailand mit dem eigentlichen Erben Jan van Eycks, mit Petrus Christus, zusammengetroffen sei im Jahre 1457 (s. oben S. 144). An sich mag es zweifelhaft sein, daß der in jener Urkunde genannte Pietro identisch sei mit Petrus Christus, da aber eine vergleichende Prüfung der Kunst Antonellos einerseits und der Petri Christi andrerseits eine enge Beziehung zwischen diesen beiden Meistern wahrscheinlich macht, so mag man im Vertrauen auf jene Urkunde den Sizilianer als einen Enkelschüler Jan van Eycks betrachten.

Unter den uns bekannten Niederländern ist kein Maler zu finden, der das Eyck-Erbe so glücklich verwaltet hat wie Antonello. Allerdings dürfen wir nie vergessen, daß uns nur ein geringer Bruchteil des niederländischen Bilderbestandes erhalten ist. Eben dieses Mangels wegen vermögen wir die unmittelbare Wirkung der Eyckschen Kunst nicht zu beobachten. Besäßen wir noch Alles, so würde wohl in der Produktion vieler niederländischer Städte, namentlich in Brügge, Gent, Lille, Haarlem, etwas von früherer oder späterer Weckung durch den Ruf der Eyck-Tat zu beobachten sein. Gerade von der mittleren und durchschnittlichen Produktion aber ist fast nichts erhalten. Die Generation, deren Reife in die Mitte des Jahrhunderts fällt, also die Generation Petri Christi, müßte die Wirkung der Eyck-Kunst offenbaren. Wie

wenige, zwischen 1430 und 1460 entstandene niederländische Tafeln besitzen wir, wie wenige können wir mit Sicherheit in diese Zeitspanne einordnen. Jan van Eyck kam weit herum in den Niederlanden, er überschritt die Grenzen, kam nach Portugal, vermutlich auch nach Burgund. Direkt und persönlich mag er die Maler an mehr als einem Orte belehrt haben. Seine Werke wurden in die Ferne zerstreut und konnten mit Farbenzauber und Illusion an vielen Stellen die Maler anregen, sich die neuen Mittel, die solche Wirkungen ermöglichten, zu verschaffen. Rezepte waren leichter zu übertragen als Kunstformen; der Siegeszug der Maltechnik ging rascher vonstatten als der des Gestaltungswillens.

Wenn nun jeder Versuch, die Wirkung der Eyckschen Kunst im einzelnen zu schildern, die Aufnahme Eyckscher Errungenschaften in die Produktion der niederländischen Kunststätten darzustellen, völlig versagt, so mag nicht nur der Mangel an Monumenten die Schuld daran tragen, sondern auch die geniale Überlegenheit des Anregers, dessen wesentliche Leistung auf rasches Verständnis nicht stoßen konnte. Der Vorgänger mag den Nachfolgern aus dem Gesichtskreis entschwunden sein. Viel Zeit aber war der Einwirkung nicht gelassen, weil bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts eine andere Gestaltungsweise, die aus mehr als einem Grunde, wie wir sehen werden, leichter und besser verstanden wurde als die Eycksche, weithin die Herrschaft antrat, nämlich Rogier van der Weydens Gestaltungsweise.

Jedenfalls führt die Suche nach Tafelbildern Eyckschen Stils, also nach Werken, die Schülern und unmittelbaren Nachfolgern Jan van Eycks zugeschrieben werden können, zu äußerst spärlichen Ergebnissen.

Die Arbeit eines Schülers oder unmittelbaren Nachfolgers Jan van Eycks ist in der Madonna am Springbrunnen im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Nr. 525B – 57×41) erhalten*. Das Bewegungsmotiv ist Eycks Antwerpener Madonna (s. oben S. 63) entnommen, doch kann die schwer gefärbte Tafel mit dem völlig abweichenden Hintergrund, der aus teilweise südlicher Vegetation besteht, keineswegs als Kopie nach seinem Bilde bezeichnet werden. Das in Florenz von O. Mündler erworbene Bild kam mit der Suermondt-Galerie nach Berlin.

In einem ähnlichen Abhängigkeitsverhältnis zu der Antwerpener Madonna steht die vor einem Baldachin, umrahmt von reicher gotischer Architektur stehende Madonna im Metropolitan Museum zu New York (57×31)**. Diese ehemals in der erlesenen Sammlung König Wilhelms von Holland, dann in der Sammlung A. J. Beresford Hope bewahrte, sehr sorgfältig durchgebildete Tafel stimmt im Faltenwurf mit der Antwerpener Madonna genau überein, die Armbewegung des Christkindes ist aber geändert. Nach Art und Qualität hält sich dieses Werk zwischen Jan van Eyck und Petrus Christus. Das ausgezeichnete Werk eines Eyck-Nachfolgers, der dem Paele-Altar das kräftige Christkind mit einiger Freiheit entnahm, ist das sehr gut erhaltene Madonnenbild im Landesmuseum zu Münster i. W. (Nr. 156 — 84×66). Das Bild gehört zum Bestande der Berliner Galerie und ist dem westfälischen Kunstverein 1884 leihweise überwiesen worden. Maria thront auf einer etwas kahlen Steinbank vor einem Brokatstreifen. Rechts und links bescheiden neben den Wangen des breiten Sitzes je ein Engel. Die Tafel mag um 1450 entstanden sein.

---

* Abg. in Weales großem Eyck-Buch zu S. 156.

** Weale . . . zu S. 160.

Das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin besitzt seit 1900 das Porträt eines jungen Mannes, der eine Rose in der erhobenen Rechten hält (Nr. 523 D — 18×12). Ein Bild, das der Tracht nach zu urteilen, in die Zeit Jan van Eycks gehört und mit seinem tiefen und saftigen Kolorit dem Meister nahe steht. Die Leere der Form, die nur teilweise dem Erhaltungszustande zur Last geschrieben werden kann, verbietet, die Malerei ihm zuzuschreiben.

Im Metropolitan-Museum zu New York* wird das Fragment eines Altarflügels mit einem Stifterkopf aus dem Besitze des Herrn H.C. Howard (Greystoke Castle) bewahrt (9,5×8,5) von pedantisch forcierter Eyck-Manier. Dieser Kopf galt im 17. Jahrhundert in der Arundel-Sammlung als Bildnis des hl. Thomas von Canterbury und ist als solches von Wenzel Hollar radiert worden, 1647. Als den Maler bezeichnet Hollar »Joh. ab Ayck«.

Eine Tafel mit der Madonna und den Heiligen Johannes dem Täufer und Hieronymus, in der Sammlung v. Nemes zu München, (71×53,5) rührt von einem Zeitgenossen Jan van Eycks her, der ohne nachzuahmen, entscheidenden Antrieb von dem großen Vorbild empfangen zu haben scheint. Die drei statuarischen Figuren, nebeneinander in einem nüchternen Raum, der sie nicht recht umschließt. Die mannigfaltigen und großen Linien der weiten Gewandungen, vielfach mit spezifisch Eyckschen Motiven, sind hauptsächlich die Träger der pathetischen Monumentalität dieses merkwürdigen und, soweit ich sehe, allein stehenden Bildes, das anscheinend zu Lebzeiten Jan van Eycks entstanden ist. T. LXXI

In einzelnen, zu Lebzeiten Jan van Eycks und ein wenig später entstandenen Gemälden, die der Bedeutung dieses Meisters entsprechende Wirkung auf die allgemeine Produktion oder auch nur

* Weale ... zu S. 170.

auf die Brügger Malkunst nachweisen zu wollen, wäre aussichtsloses Beginnen. Diese Wirkung war zu tief, als daß sie offensichtlich würde, sie vollzog sich mehr im Mittelbaren, als daß eine benutzbare Schulformel dargeboten worden wäre. Ganz spät, um 1500, mehren sich die Proben nachahmenden Studiums der Malweise, der Kompositionsmotive, der Typen. Niemand war um 1440 so weit und stark genug, das Werk fortzuführen. Dennoch verbreitete sich die Errungenschaft auf geheimen und unterirdischen Wegen und ging den folgenden Generationen nicht verloren. Das Beispiel regte an, auch ohne zu direkter Nachfolge aufzufordern, und verlieh der Malkunst in den flandrischen und holländischen Städten eine allgemeine Steigerung und Erhöhung der Ansprüche, die überall sichtbar werden, auch dort, wo eigentliche Beziehungen zur Eyck-Kunst ganz und gar nicht erkennbar sind. Wesentliche Eigenschaften, wie die seelisch freie Weltlichkeit der Gesinnung, die Tiefe und Harmonie der Färbung, sowie das Gefühl für Licht und Räumlichkeit bleiben persönliche Gnade, fügen sich nicht in einen geschichtlichen Zusammenhang.

ÜBERSICHT ÜBER JAN VAN EYCKS WERKE MIT DEM VERSUCH EINER ORDNUNG NACH DER ENTSTEHUNGSZEIT

		Seite
1416	Die Miniaturen des Turin-Mailänder Gebetbuchs	71
um 1423	Bildnis des Mannes mit den Nelken, Berlin	93
um 1424	Die Altarflügel mit der Kreuzigung Christi und dem jüngsten Gericht, St. Petersburg	76
um 1425	Die Frauen am Grabe Christi, Sammlung Cook, Richmond	77
um 1426	Die Madonna in der Kirche, Berlin	78
um 1427	Die Kreuzigung Christi, Berlin	78
	(Bis hierher alles, nach Hulin, von Hubert van Eyck)	
1427(?)–1432	Der Genter Altar, dessen Ausführung Hubert vor 1426 begonnen hatte	22
um 1430	Das Original des Lebensbrunnens in Madrid	117
1431	Bildnis des Kardinals Albergati, Wien, sowie die Zeichnung dazu in Dresden	89
1432	Bildnis des sog. Tymotheos, London	51
1433	Die Ince Hall Madonna, Melbourne	53
1433	Bildnis des Mannes mit dem Turban, London	52
um 1434	Die Verkündigung Mariae, St. Petersburg	104
um 1434	Bildnis Arnolfinis, Berlin	92
1434	Doppelbildnis Arnolfinis mit seiner Gattin, London	55
um 1434	Bildnis des Goldschmieds, Hermannstadt	91

Seite

um 1434 Die Lucca-Madonna, Frankfurt a. M. 97
um 1435 Der kleine Flügelaltar, Dresden 100
1436 Die Altartafel van der Paeles, Brügge 58
1436 Das Bildnis Jan de Leeuws, Wien 58
um 1436 Die Rolin-Madonna, Paris 95
1437 Die hl. Barbara, Antwerpen 62
um 1437 Bildnis Balduins de Lannoy, Berlin 91
um 1438 Die Madonna mit zwei weiblichen Heiligen, Paris, Rothschild 98
um 1438 Die beiden Franziskus-Tafeln, Turin und Philadelphia 101
um 1438 Der Donator, Fragment, Leipzig 95
1438 Christuskopf (Original ?), Berlin 116
1439 Bildnis der Gattin des Malers, Brügge 64
1439 Die Madonna am Springbrunnen, Antwerpen . . . 63
1440 Christuskopf (Original ?), englischer Privatbesitz 116
1441 Der Maelbeke-Altar 105

ÜBERSICHT ÜBER DIE WERKE PETRI CHRISTI IN DER VERMUTLICHEN FOLGE IHRER ENTSTEHUNG

		Seite
um 1444	Stifterfigur mit dem hl. Antonius, Kopenhagen	155
um 1444	Die Exeter-Madonna, Berlin	152
um 1444	Die Madonna zum dürren Baum, Sammlung Oppler, Berlin	154
um 1445	Die Kreuzigung Christi, Dessau, Schloß	156
um 1445	Die stehende Madonna, Budapest	151
1446	Bildnis Eduard Grymestons, Sammlung Earl of Verulam	145
1446	Bildnis eines Mönches, Valencia	145
um 1446	Bildnis einer Frau, Berlin	150
1449	Der hl. Eligius, Sammlung Lehman, New York	146
1449	Die Madonna in Halbfigur, Schloß Vollrads im Rheingau	147
um 1450	Der Kopf Christi mit der Dornenkrone, Sammlung Kleinberger, Paris	149
um 1450	Johannes der Täufer, die hl. Katharina, Berlin	150
1452	Zwei Altarflügel, Berlin	148
1457 (?)	Die thronende Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Franziscus, Frankfurt a. M.	148

Seite

um 1460 Fragment mit einem Stifterbildnis, Hannover . . . 155
um 1460 Maria mit dem Kinde in einer Halle sitzend, Madrid 155
um 1460 Bildnis eines jungen Mannes, London 155
um 1460 Die Geburt Christi, Sammlung Goldman, New York 150
um 1460 Die Beweinung Christi, New York 151
um 1460 Die Beweinung Christi, Sammlung Schloß, Paris . 152
um 1465 Die Beweinung Christi, Brüssel 156

TAFELN

DER GENTER ALTAR.

DER GENTER ALTAR.

DER GENTER ALTAR.

DER GENTER ALTAR.

DER GENTER ALTAR.

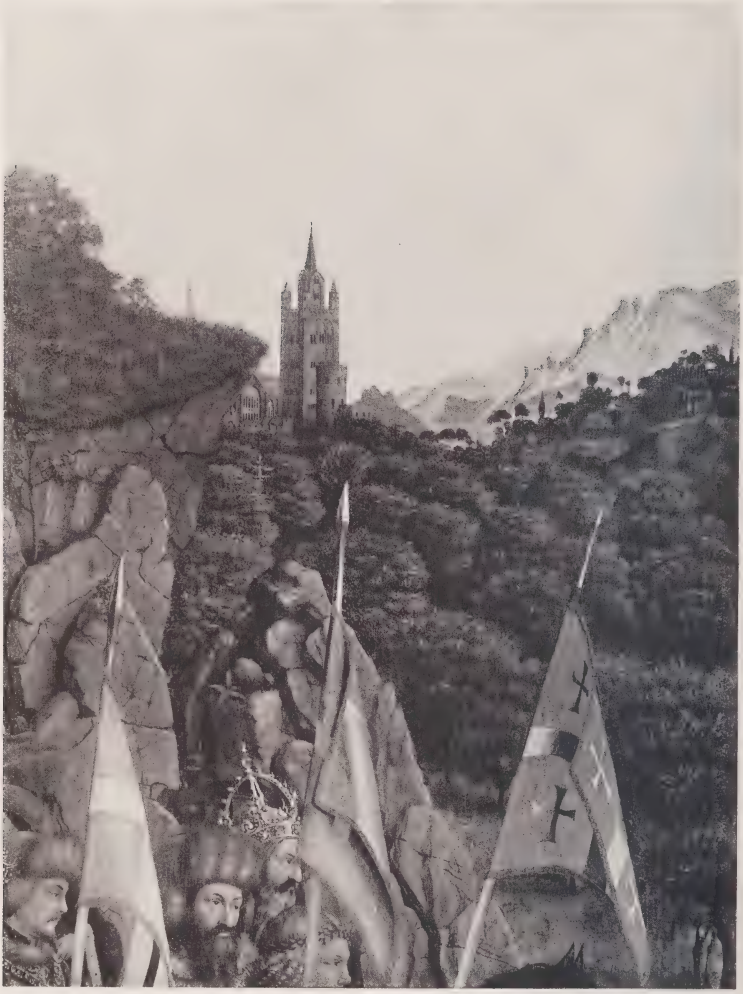
DER GENTER ALTAR.

DER GENTER ALTAR.

DER GENTER ALTAR.

DER GENTER ALTAR.
Das vermeintliche Porträt Hubert van Eycks.

DER GENTER ALTAR.
Das vermeintliche Porträt Jan van Eycks.



DER GENTER ALTAR.

DER GENTER ALTAR.

DER GENTER ALTAR.

DER GENTER ALTAR.

DER GENTER ALTAR.

DER GENTER ALTAR.

DER GENTER ALTAR.

JAN VAN EYCK. DER SOG. TYMOTHEOS.
London, National Gallery.

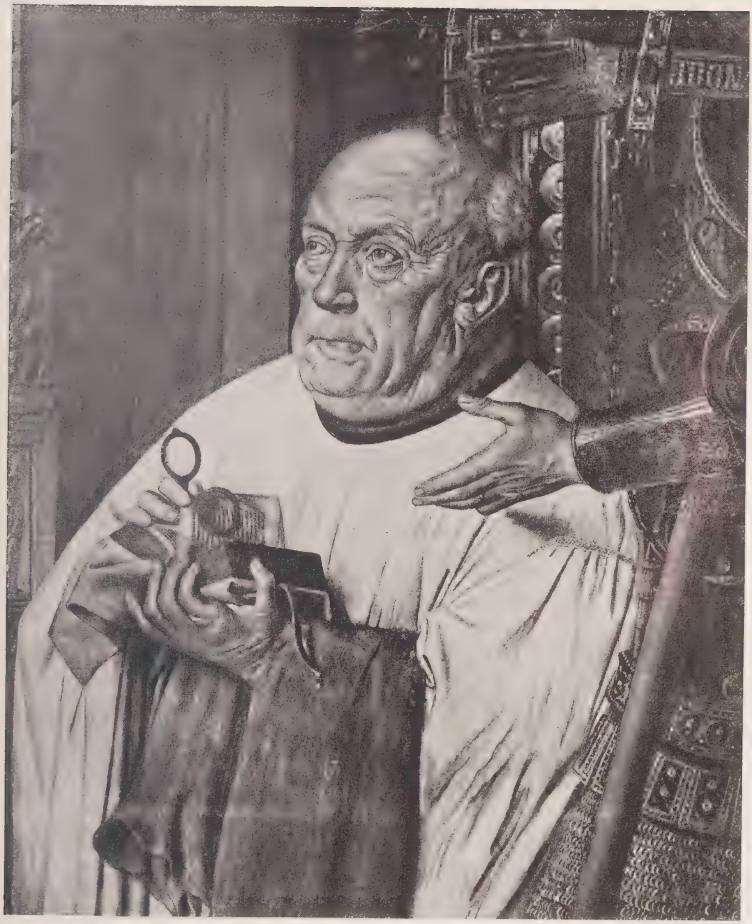
JAN VAN EYCK. DER MANN MIT DEM TURBAN.
London, National Gallery.

JAN VAN EYCK. MARIA MIT DEM KINDE.
Melbourne, National Gallery.

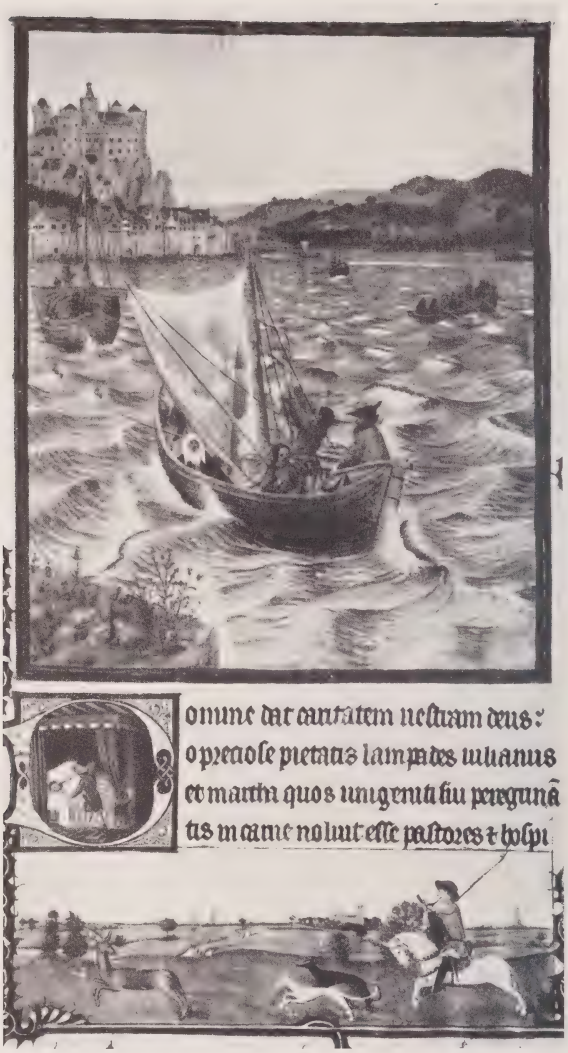
JAN VAN EYCK. GIOVANNI ARNOLFINI MIT SEINER GATTIN.
London, National Gallery.

JAN VAN EYCK. DIE GATTIN DES MEISTERS.
Brügge, Akademie.

JAN VAN EYCK. DER ALTAR VAN DER PAELES.
Brügge, Akademie.



JAN VAN EYCK. STIFTERFIGUR AUS DEM VAN DER PAELE-ALTAR.
Brügge, Akademie.



AUS DEM TURIN-MAILÄNDER GEBETBUCH.

AUS DEM TURIN-MAILÄNDER GEBETBUCH.

AUS DEM TURIN-MAILÄNDER GEBETBUCH.

AUS DEM TURIN-MAILÄNDER GEBETBUCH.

AUS DEM TURIN-MAILÄNDER GEBETBUCH.

JAN VAN EYCK. DIE KREUZIGUNG. DAS JUNGSTE GERICHT.
Petersburg, Ermitage.

JAN VAN EYCK. DIE FRAUEN AM GRABE CHRISTI.
Richmond, Sammlung Cook.

JAN VAN EYCK. CHRISTUS AM KREUZ.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

JAN VAN EYCK. DIE MADONNA IN DER KIRCHE.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

JAN VAN EYCK. NICCOLO ALBERGATI.
Wien, Staatsgalerie.

JAN VAN EYCK. NICCOLO ALBERGATI. ZEICHNUNG.
Dresden, Kupferstichkabinett.

JAN VAN EYCK. BILDNIS EINES MANNES.
Hermannstadt, Gymnasium.

JAN VAN EYCK. BALDUIN DE LANNOY.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

JAN VAN EYCK. GIOVANNI ARNOLFINI.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

JAN VAN EYCK. DER MANN MIT DEN NELKEN.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

JAN VAN EYCK. DIE ROLIN-MADONNA.
Paris, Louvre.

JAN VAN EYCK. MARIA MIT KIND. MITTELBILD DES TRIPTYCHON.
Dresden, Gemäldegalerie.

JAN VAN EYCK. HEILIGE UND STIFTER. FLÜGEL.
Dresden, Gemäldegalerie.

JAN VAN EYCK. LUCCA-MADONNA.
Frankfurt, Staedel-Institut.

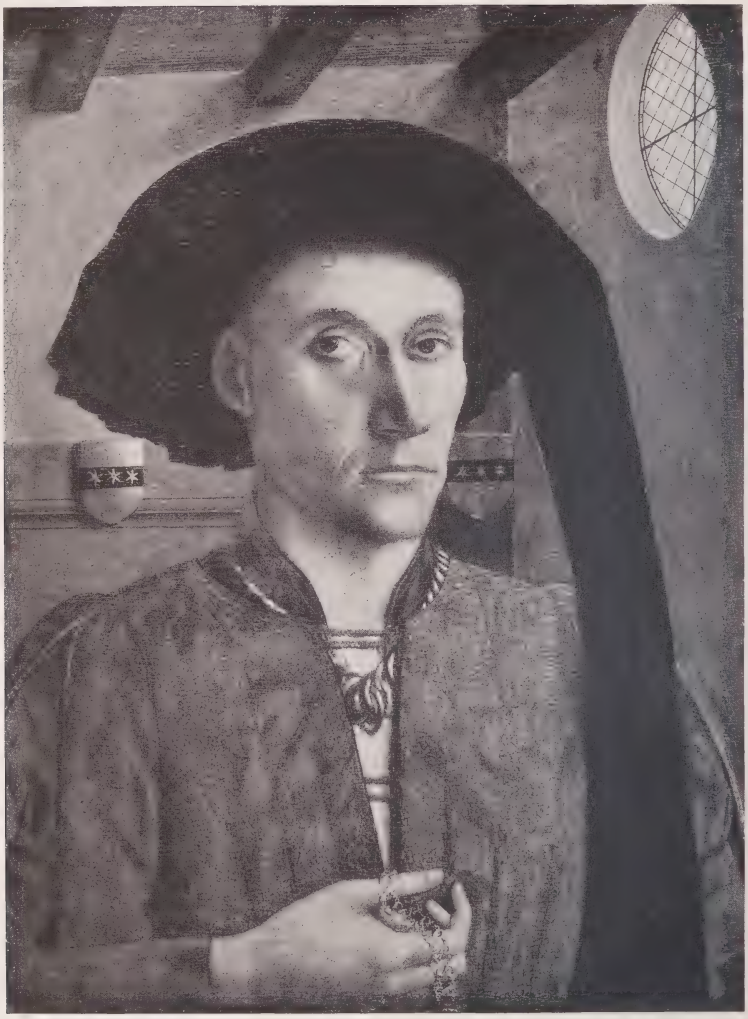
JAN VAN EYCK. VERKÜNDIGUNG MARIAE.
Petersburg, Ermitage.

JAN VAN EYCK. STIGMATISATION DES HL. FRANZISKUS.
Turin, Gemäldegalerie.

JAN VAN EYCK. STIGMATISATION DES HL. FRANZISKUS.
Philadelphia, Sammlung Johnson.

JAN VAN EYCK (?). CHRISTUSKOPF.
Englischer Kunsthandel.

JAN VAN EYCK. DER MANN MIT DEM FALKEN. ZEICHNUNG.
Frankfurt, Staedel-Institut.



PETRUS CHRISTUS. BILDNIS DES EDWARD GRYMESTON.
Corhambury, Sammlung Earl of Verulam.

PETRUS CHRISTUS. BILDNIS EINES KARTHÄUSERS.
Valencia, Sammlung Marquis de Dos Aguas.

PETRUS CHRISTUS. EPISODE AUS DER LEGENDE DES HL. ELIGIUS
New-York. Sammlung Ph. Lehman.

PETRUS CHRISTUS. MARIA MIT KIND.
Schloß Vollrads (Rheingau), Sammlung Graf Matuschka-Greifenklau

PETRUS CHRISTUS. GEBURT CHRISTI.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

PETRUS CHRISTUS. DIE VERKÜNDIGUNG.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

PETRUS CHRISTUS. DAS JÜNGSTE GERICHT.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

PETRUS CHRISTUS. DIE MADONNA MIT ZWEI HEILIGEN.
Frankfurt, Staedel-Institut.

PETRUS CHRISTUS. CHRISTUSKOPF.
Paris, Sammlung Fr. Kleinberger.

PETRUS CHRISTUS. BILDNIS EINER JUNGEN FRAU.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

PETRUS CHRISTUS. GEBURT CHRISTI.
New-York, Sammlung Goldman.

PETRUS CHRISTUS. DIE BEWEINUNG.
New-York, Metropolitan Museum.

PETRUS CHRISTUS. DIE BEWEINUNG CHRISTI.
Paris, Sammlung Schloß.

PETRUS CHRISTUS. MADONNA MIT DEM KARTHÄUSER.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

PETRUS CHRISTUS. AUSSCHNITT AUS DEM MADONNENBILDE.
Stark vergrößert.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

PETRUS CHRISTUS. AUSSCHNITT AUS DEM MADONNENBILD.
Stark vergrößert.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

PETRUS CHRISTUS. DIE MADONNA ZUM „DÜRREN BAUM".
Berlin, Sammlung Oppler.

PETRUS CHRISTUS. DER HL. ANTONIUS MIT STIFTER.
Kopenhagen. Gemäldegalerie.

PETRUS CHRISTUS. BILDNIS EINES JUNGEN MANNES.
London, National Gallery.

PETRUS CHRISTUS. DIE KREUZIGUNG.
Dessau, Schloß.

PETRUS CHRISTUS. DIE BEWEINUNG.
Brüssel, Gemäldegalerie.

PETRUS CHRISTUS.? BILDNIS EINER DAME.
Ehem. Brüssel, Sammlung Cardon

NIEDERLÄNDISCHER MEISTER UM 1430. MARIA MIT KIND UND ZWEI HEILIGEN.
München, Sammlung v. Nemes

VERZEICHNIS DER TAFELN

I—XVII	Der Genter Altar.
XVIII	Jan van Eyck, der sog. Tymotheos, London, National Gallery.
XIX	Jan van Eyck, der Mann mit dem Turban, London, National Gallery.
XX	Jan van Eyck, Maria mit dem Kinde, Melbourne, National Gallery.
XXI	Jan van Eyck, Giovanni Arnolfini mit seiner Gattin, London, National Gallery.
XXII	Jan van Eyck, die Gattin des Meisters, Brügge, Akademie.
XXIII	Jan van Eyck, der Altar van der Paeles, Brügge, Akademie.
XXIV	Jan van Eyck, Stifterfigur aus dem van der Paele-Altar, Brügge, Akademie.
XXV—XXIX	Aus dem Turin-Mailänder Gebetbuch.
XXX	Jan van Eyck, die Kreuzigung, das jüngste Gericht, Petersburg, Ermitage.
XXXI	Jan van Eyck, die Frauen am Grabe Christi, Richmond, Sammlung Cook.
XXXII	Jan van Eyck, Christus am Kreuz, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
XXXIII	Jan van Eyck, die Madonna in der Kirche, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
XXXIV	Jan van Eyck, Niccolo Albergati, Wien, Staatsgalerie.
XXXV	Jan van Eyck, Niccolo Albergati, Zeichnung, Dresden, Kupferstichkabinett.
XXXVI	Jan van Eyck, Bildnis eines Mannes, Hermannstadt, Gymnasium.

XXXVII Jan van Eyck, Balduin de Lannoy, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

XXXVIII Jan van Eyck, Giovanni Arnolfini, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

XXXIX Jan van Eyck, der Mann mit den Nelken, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

XL Jan van Eyck, die Rolin-Madonna, Paris, Louvre.

XLI Jan van Eyck, Maria mit dem Kind, Mittelbild des Triptychons, Dresden, Gemäldegalerie.

XLII Jan van Eyck, Heilige und Stifter, Flügel, Dresden, Gemäldegalerie.

XLIII Jan van Eyck, Lucca-Madonna, Frankfurt, Staedel-Institut.

XLIV Jan van Eyck, Verkündigung Mariae, Petersburg, Ermitage.

XLV Jan van Eyck, Stigmatisation des hl. Franziskus, Turin, Gemäldegalerie.

XLVI Jan van Eyck, Stigmatisation des hl. Franziskus, Philadelphia, Sammlung Johnson.

XLVII Jan van Eyck (?), Christuskopf, Englischer Kunsthandel.

XLVIII Jan van Eyck, der Mann mit dem Falken, Zeichnung, Frankfurt, Staedel-Institut.

XLIX Petrus Christus, Bildnis des Edward Grymeston, Corhambury, Sammlung Earl of Verulam.

L Petrus Christus, Bildnis eines Karthäusers, Valencia, Sammlung Marquis de Dos Aguas.

LI Petrus Christus, Episode aus der Legende des hl. Eligius, New York, Sammlung Ph. Lehman.

LII Petrus Christus, Maria mit dem Kind, Schloß Vollrads (Rheingau), Sammlung Graf Matuschka-Greifenklau.

LIII Petrus Christus, Geburt Christi, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

LIV Petrus Christus, die Verkündigung, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

LV Petrus Christus, das jüngste Gericht, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

LVI Petrus Christus, die Madonna mit zwei Heiligen, Frankfurt, Staedel-Institut.

LVII Petrus Christus, Christuskopf, Paris, Sammlung Fr. Kleinberger.

LVIII Petrus Christus, Bildnis einer jungen Frau, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

LIX Petrus Christus, Geburt Christi, New York, Sammlung Goldman.

LX Petrus Christus, die Beweinung, New York, Metropolitan Museum.

LXI Petrus Christus, die Beweinung Christi, Paris, Sammlung Schloß.

LXII—LXIV Petrus Christus, Madonna mit dem Karthäuser, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Vergrößerte Ausschnitte aus diesem Bilde.

LXV Petrus Christus, die Madonna zum „dürren Baum", Berlin, Sammlung Oppler.

LXVI Petrus Christus, der hl. Antonius mit Stifter, Kopenhagen, Gemäldegalerie.

LXVII Petrus Christus, Bildnis eines jungen Mannes, London, National Gallery.

LXVIII Petrus Christus, die Kreuzigung, Dessau, Schloß.

LXIX Petrus Christus, die Beweinung, Brüssel, Gemäldegalerie.

LXX Petrus Christus (?), Bildnis einer Dame, ehem. Brüssel, Sammlung Cardon.

LXXI Niederländischer Meister um 1430, Maria mit dem Kind und zwei Heiligen, München, Sammlung v. Nemes.

GETTY CENTER LIBRARY
MAIN
BKS
ND 635 F71 1924
v.1 (1924) c. 1
Friedlander, Max J.,
Die altniederlandische Malerei.
3 3125 00236 0127